UNIVERSITÉ DE LA SORBONNE NOUVELLE – PARIS III

ED 120 : Littérature française et comparée

EA 174 : Formes et Idées de la Renaissance aux Lumières

Discipline : Littérature française

Thèse de doctorat

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS III

présentée et soutenue par

Masataka ISHIBASHI

le 29 mars 2013

LA REPRESENTATION DU CORPS DANS LES TEXTES NARRATIFS DE LA PREMIERE MOITIE DU XVIe SIECLE

Thèse dirigée par le Professeur Nathalie DAUVOIS

JURY :

Pr Nathalie DAUVOIS, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III

Pr Marie-Luce DEMONET, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, Université François-Rabelais, Tours

Pr Marie-Madeleine FRAGONARD, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III

Pr Cathy YANDELL, Carleton College, USA

Résumé : La représentation du corps dans les textes narratifs de la première moitié du XVIe siècle

Au seuil de l'ère moderne sous le règne de François Ier et d'Henri II, la société et le régime connaissent des changements fondamentaux : la déchéance de la classe noble féodale et la montée de la classe bourgeoise modifient la dynamique de la société. Par conséquent, l'identité de l'homme, fondée jusque-là sur le statut social féodal nécessite un autre modèle de fondement. La quête d'une nouvelle forme d'identité s'effectue tout le long du siècle, préparant en conséquence l'individu moderne de la fin du siècle, représenté par l'idée de « moi » chez Montaigne. Cette évolution de la société affecte le monde des récits de la première moitié du siècle qui prennent alors leur essor. Succédant à la tradition française des conteurs, et sous l'influence de romans et de récits de tradition italienne et espagnole, les récits manifestent dans la représentation du corps le germe de l'individu moderne bien que dans la plupart des cas les personnages soient encore fondés sur des types cofidiés par la la littérature médiévale.

La première partie montre dans les jeux de regard des récits l'émergence d'une individualisation de la représentation du corps, notamment dans les *Angoysses douleureuses* et dans l'*Heptaméron.* En même temps, elle se sert de l'image du corps percevant comme point de repère pour aborder les récits dont le genre reste encore problématique. La seconde partie analyse, sous le thème du corps perçu, l'évolution de la société et de la morale en ce qui concerne le corps qui se reflètent dans la description physique des récits. L'évolution militaire est étudiée avec l'œuvre de Rabelais. La troisième partie, dérivée de la deuxième partie se concentre sur le geste. Le dialogue gestuel dans *Pantagruel* est traité avec l'objectif de déchiffrer la signification de chaque geste et enfin d'interpréter le sens des dialogues. En établissant l'inventaire de gestes de l'époque, nous lançons une hypothèse sur la parodie et la critique de la réforme monastique qui précéde la Réforme comme arrière-plan de l'épisode.
Mots clés : image, corps, récit, prose, Renaissance

Abstract : The Image of the Body in French Narratives of the First Half of the 16th Century

Under the reigns of François I and Henri II, at the threshold of the modern era, both society and government were undergoing fundamental changes : the fall of the feudal nobility and the ascent of the middle-class were changing the dynamics of the society. As a result, man's identity, which until then had been based upon the feudal system, necessitated a new social interpretation. The quest for a new form of identity took place throughout the century, eventually resulting in the concept of the modern individual by the end of the century, which Montaigne's idea of the self represents. This societal evolution inspired the prolific writing of stories in the first half of the sixteenth century. Based on the tradition of the French storyteller and under the influence of Spanish and Italian stories, the stories show in the representation of the body the germ of the modern individual, though in most of the cases the characters are still based upon certain human types codified by medieval literature.

The first part discusses the human game of observing the body and the individualization of the body, mainly in *The Angoysses douleureuse* and *The Heptaméron.* At the same time, it uses the image of the perceived body as a reference point for addressing gender narratives which still remain problematic. The second part, entitled the perceived body studies the evolution of society and the morality of the body through the described physical images in the stories. The military revolution is treated with Rabelais' works. The third part, derived from the second part, focuses on gesture. The dialogs involving gesture in *Pantagruel* are analyzed, aiming at the deciphering of each gesture and finally interpreting the dialogs' meaning. Through an inventory of the gestures of the period, a hypothesis for a parody and a critique is suggested for the monastic reformation which precedes the Reformation as a background of the episode.
Keywords : Image, body, story, narrative, Renaissance

Remerciements

Je tiens à remercier, pour la bienveillante patience avec laquelle elles ont suivi et dirigé ce travail, le Professeur Marie-Madeleine Fragonard et le Professeur Nathalie Dauvois. Sans la patience et l'encouragement de Mme Fragonard, je l'aurais abandonné il y a bien longtemps. Je ai pu enfin le finir grâce aux nombreux conseils et au temps considérable qu'y a consacré Mme Dauvois.

Ma gratitude va également à toutes les personnes qui m'ont aidé dans la correction de la langue française qui n'est pas la mienne : Frédéric DASILVA, Mme et M. RABEYROLLES, Audrey PROVOST, Suzanne JALENQUES, Cédric ANDRZEJCZAK, Dorothée LINTNER, et M. GUILLAMAUD pour l'aide dans la traduction des dictionnaires des gestes monastiques qui sont en latin.

Mes remerciements vont aussi aux membres de mon entourage, proche et éloigné, famille et amis, qui m'ont soutenu moralement pendant tant d'années.

Introduction

1. La place centrale de l'homme

Le premier chapitre de *Pantagruel* relate l'origine du héros. Reprenant la tradition de roman chevaleresque sous forme parodique, le roman s'ouvre sur la généalogie des géants dont « le premier fut Chalbroth ». Dans l'« année des grosses Mesles », ce fruit provoquait à ceux qui en mangèrent « au corps une enfleure tres horrible, mais non à tous en un mesme lieu. » :

> Car aulcuns enfloyent par le ventre, et le ventre leur devenoit bossus comme une grosse tonne : desquelz est escript : *Ventrem omnipotentem :* lesquelz furent tous gens de bien et bons raillars. Et de ceste race nasquit sainct Pansart et Mardygras. Les autres enfloyent par les espaules, et tant estoyent bossus qu'on les appelloit *montiferes* (…). Les aultres enfloyent en longueur par le membre, qu'on nomme le laboureur de nature : en sorte qu'ilz le avoyent merveilleusement long, grand, gras, gros, vert, et acreste, à la mode antique, si bien qu'ilz s'en servoyent de ceinture, le redoublans à cinq ou à six foys par le corps. (…). Aultres croissoient en matiere de couilles si enormement, que les troys emplissoient bien un muy. (…). Aultres croyssoient par les jambes, et à les veoir eussiez dict que c'estoyent grues, ou flammans, ou bien gens marchans sus eschasses. (…) Et aultres tant croissoit le nez qu'il esmbloit la fleute d'un alambic, tout diapré, tout estincelé de bubeletes : pullulant, purpuré, à pompettes, tout esmaillé, tout boutonné et brodé de gueules. (…). Aultres croissoyent par les aureilles, lesquelles tant grandes avoyent, que de l'une faisoyent pourpoint, chausses, et sayon : de l'autre se couvroyent comme d'une cape à l'espagnole. (…) Les autltres croissoyent en long du corps : et de ceulx là sont venuz les geans, et par eulx Pantagruel. Et le premier fut Chalbroth (…)[1].

Dans cette préférence particulière de Rabelais pour la description physique des parties souvent basses du corps, nous voyons une parodie de la tradition littéraire médiévale qui imposait à la description physique « des lois strictes » dont témoignent les arts poétiques[2]. Rabelais en reprend les principes dans l'ordre inverse, en partant du bas du corps vers le haut, commençant par le ventre,

[1] *Pantagruel*, ch. I, *Œuvres complètes* de François Rabelais, éd. par M. Huchon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 218-219. Toutes nos références sauf mention contraire viendront de cette édition.

[2] E. Faral, *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle : Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, Honoré Champion, 1958, p. 79.

« le membre », les « couilles », « les jambes », « le nez », « les aureilles », et enfin vient le corps[3], avec chaque trait ayant « sa place prévue ».

Par cette parodie des legs littéraires médiévaux, Rabelais affirme la place et l'importance du corps humain. En étalant les parties corporelles du bas en haut, et ainsi soulignant les basses parties du corps, Rabelais tente dès le premier chapitre de *Pantagruel* un renversement de l'ordre hiérarchique au sens bakhtinien[4] sur la valeur littéraire du corps dans la poétique médiévale. Dans cette parodie de la poétique médiévale qui donne lieu à une abondance descriptive, nous voyons un éloge du corps humain dans un contexte propre à la Renaissance qui affirme la place centrale de l'homme, sa dignité, selon les termes mêmes de Pic de la Mirandole :

> Toutes les autres créatures ont une nature définie contenue entre les lois par nous prescrites ; toi seul, sauf de toute entrave, suivant ton libre arbitre auquel je t'ai remis, tu te fixeras ta nature. Je t'ai placé au centre de l'univers afin que tu regardes avec d'autant plus d'aisance à l'entour de toi tout ce qui est au monde. Je ne t'ai fait ni céleste ni terrestre, ni mortel ni immortel ; d'après ton vouloir et pour ton propre honneur, modeleur et sculpteur de toi-même, imprime-toi la forme que tu préfères[5] .

L'homme est « placé au centre de l'univers ». C'est un manifeste de la dignité de l'homme, et celle-ci a comme corollaire l'émancipation du corps d'une double accusation morale, l'accusation chrétienne qui en fait le porteur de péché originel[6], ainsi que l'accusation platonicienne qui y voit le tombeau de l'âme.

Depuis l'Antiquité, dans la culture occidentale, le corps fut soumis à l'âme[7]. Depuis l'Antiquité, la conception du corps humain repose sur un dualisme métaphysique. Chez Platon,

---

[3] E. Faral, *ibid.*, p. 79 décrit ainsi l'ordre de la description : « pour le corps, le cou et la nuque, les épaules, les bras, les mains, la poitrine, la taille, le ventre (à propos de quoi la rhétorique prête le voile de ses figures à des pointes licencieuses), les jambes et les pieds. »

[4] Voir M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. de russe par A. Robel, Paris, Gallimard, 1970, 1993.

[5] Pic de la Mirandole, *le Discours de la dignité de l'homme*, traduction de A.-M. Schmidt, cité par Jean-Yves Boriaud, *La littérature francaise du XVIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 33.

[6] Pour la notion chrétienne de corps et de nature, il existe des nombreux ouvrages. Voir J. Ulmann, *L'Idée de nature dans l'éducation physique et dans l'éducation morale*, Paris, Klincksieck, 1987, ch. II, p. 45-65.

[7] M. Dostie, *Les corps investis*, Bruxelles, De Boeck, 1988, p.15 : « Encore tout récemment sous le coup d'injonctions diverses – Platon en avait fait un écran de l'âme, Descartes un simple automate animé par un esprit supérieur et l'Eglise chrétienne, le signe de notre finitude terrestre – le corps est aujourd'hui exhumé, désenfermé et engagé sur la voie de la réhabilitation. Si, pendant des siècles de tradition chrétienne, l'on s'était affairé à le réduire à un lieu de satisfaction, hélas obligée, de nos besoins les plus triviaux, s'il fut, le

l'unité du cosmos est constituée par l'âme, qui est par nature le Bien. Le corps est le réceptacle mortel de l'âme individuelle, qui est, elle, au contraire immortelle. L'âme existe préalablement au corps. Le corps est donc l'incarnation de l'âme. Sans l'âme, le corps, par sa matérialité et sa mortalité, n'est que matière, ténèbres, mal. C'est ainsi que Platon appelle le corps humain le tombeau de l'âme : « nous ne portions pas la marque de ce tombeau que sous le nom de « corps » nous le promenons à présent avec nous, attachés à lui comme l'huître à sa coquille. [8]» Plotin (v. 205-270 apr. J.-C.), le plus grand philosophe grec de l'Antiquité tardive, ainsi que le principal porte-parole du néo-platonisme, reprenant la conception platonicienne de l'âme, considère le corps humain comme le tombeau ou la prison de l'âme. Le corps est divisible, et reste toujours dans le monde réel et sensible tandis que l'âme est Une et en même temps multiple, c'est-à-dire omniprésente, pouvant se trouver dans le monde spirituel et intelligible, ainsi que dans le monde sensible par la descente dans le corps. Ainsi, l'importance du dualisme métaphysique sur l'image du corps est établie dans l'Antiquité. L'âme a une existence préalable au corps, elle lui est supérieure.

Au Moyen Age, Saint Augustin reprend l'idée dichotomique de Platon sur le corps. Saint Augustin construit une conception dualiste, morale et psychologique du corps humain. Ce dualisme moral, et non plus seulement métaphysique, met le corps dans un état culpabilisant. Le « chair, qui sans l'ayde de Dieu ne peult faire que peché[9] ». Mais cette image du corps où demeure le péché originel, commence à prendre un aspect positif à partir de la Renaissance carolingienne au XIIe siècle, où « plus que jamais, la morale s'adapte aux états de la société[10]. » En tant que miroir de

plus souvent, décrié pour les occasions de péché et de perdition qu'il recelait –la chair est faible si elle n'est pas dominée par l'esprit –les temps ont bien changé. »

[8] Platon, *Phèdre*, Flammarion, 1989. Cité par B. Huisman, F. Ribes, *Les philosophes et le corps*, Paris, Dunod, 1992, p. 229.

[9] L'*Heptaméron*, nouvelle 30, éd. M. François, Paris, Classiques Garnier, 1991, p. 231. Toutes nos références seront à cette édition.

[10] J.-C. Schmitt, *La Raison des Gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1995, p. 205 : « Et avant tout une attention nouvelle au corps, qui n'est plus nécessairement considéré comme la « prison de l'âme » : non seulement le corps peut, s'il est bien gouverné, devenir le lieu et l'un des moyens du salut de l'homme, mais le salut n'exige plus la mortification de la chair. Aux moines seuls, peut-être, il appartient de vivre dans les larmes. Un tel modèle ne peut plus prétendre avoir valeur universelle : plus que jamais, la morale s'adapte aux états de la société. Plus précisément elle se professionnalise : chacun peut se sauver s'il accomplit son métier comme il convient, honnêtement et selon les règles de sa profession. Cela vaut pour les laïcs aussi : pour les chevaliers, pour les marchands et même pour les professionnels du geste que sont les jongleurs. »

l'âme[11], le corps est valorisé, non seulement comme porteur du péché originel, mais comme portant la forme imitative de Dieu.

Cette affirmation du corps comme condition préalable de l'homme va jusqu'à l'admiration de la beauté du corps[12], et contribue à la naissance de l'individu moderne, et en particulier des femmes, « retenues moins pour leur prestige ou pour leur statut social que pour leur beauté[13]. » Ainsi, l'homme est considéré avant tout comme « personne » (*persona*), désignant le corps comme intermédiaire de l'âme et de la substance.

Bien évidemment, cette évolution des notions du corps n'est pas une évolution linéaire. La prison de l'âme, le porteur de péché originel, la forme imitative de Dieu, ces concepts existent toujours en parallèle. Dans le prologue de l'*Heptaméron*, on constate une conception dualiste de l'homme, divisé en deux entre l'âme et le corps :

> qui me faict dire (parlant pour la part des hommes) que vous, qui estes la plus antienne, nous lirez au matin de la vie que tenoit nostre Seigneur Jesus-Christ, et les grandes et admirables euvres qu'il a faictes pour nous ; pour après disner jusques à vespres, fault choisir quelque passetemps qui ne soit dommageable à l'ame, soit plaisant au corps ; et ainsy passerons la journée joieusement[14].

L'objectif, définissant l'enjeu même de *l'Heptaméron*, est ainsi de trouver une occupation capable de combler le fossé entre la matinée et le soir, « qui ne soit dommageable à l'ame, soit plaisant au corps ». Les offices y marquent la cadence de la vie en divisant l'âme et le corps, dont l'opposition est infranchissable. Le corps des personnages ne leur appartient qu'entre les offices, entre le service matinal et les vêpres, consacrés à « la vie que tenoit nostre Seigneur Jesus-Christ, et les grandes et admirables euvres qu'il a faictes pour nous ».

L'affirmation et l'éloge du corps humain existent donc en même temps que la dichotomie faisant primer l'âme sur le corps, comme en témoigne ce passage de la lettre de Gargantua à Pantagruel :

---

[11] Otho de Saint-Emmeran, *Liber proverbiorum*, *Patrologie latine* 146. col. 312 C : « *Gestu corporis habitus demonstretur mentis* », cité par J.-C. Schmitt, *op. cit.*, p.136, p. 383.

[12] D. Ménager, *Introduction à la vie littéraire au XVIe siècle*, Paris, Bordas, 1968, pp. 55-57.

[13] G. Vigarello, *Histoire de la Beauté: Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004, p. 18.

[14] *Heptaméron*, Prologue.

> Parquoy ainsi comme en toy demeure l'image de mon corps, si pareillement ne reluysoient les meurs de l'ame, l'on ne te jugeroit estre garde et tresor de l'immortallité de nostre nom, et le plaisir que prendroys ce voyant, seroit petit, considerant que la moindre partie de moy, qui est le corps, demoureroit, et la meilleure qui est l'ame : et par laquelle demeure nostre nom en benediction entre les hommes, seroit degenerante et abastardie[15].

Le corps comme « la moindre partie » est toujours soumis à « la meilleure qui est l'ame ».

Affirmant ainsi la dignité de l'homme, la Renaissance est la période qui a manifesté sur divers plans de l'intérêt et pour l'homme et pour son corps. Pourtant, le « corps écrit en fiction narrative » n'a pourtant jamais été traité. Les études menées jusqu'ici ont tendance à se servir des images du corps représenté en littérature comme substitut du corps réel[16]. Alors que le corps historique et l'image du corps dans les textes littéraires n'ont pas les mêmes enjeux.

2. Etudes sur le corps à la Renaissance

Comme l'indique A. Gimaret, « les études sur le corps sont légion[17] » pour le XVIe siècle. Sur ce sujet du corps à la Renaissance[18], nous avons vu paraître des ouvrages importants[19] depuis une vingtaine d'années. Les nombreux articles présentés sur le sujet au colloque de Tours nous serviront de guide. Le corps est en effet omniprésent dans la culture de l'époque, à tel point que

[15] *Pantagruel*, ch. VIII, p. 242.

[16] M.-M. Fontaine, « L'Espace fictif dans l'Heptaméron de Marguerite de Navarre », dans *Liberté et savoir du corps*, Caen, Paradigme, 1993, p. 345-362.

[17] A. Gimaret, *Extraordinaire et ordinaire des Croix : les représentations du corps souffrant,* 1580-1650, Paris, Champion, 2011, p. 11.

[18] La thèse de M.-M. Fontaine qui porte sur un sujet similaire à la même période traite plutôt de la poésie et des traités techniques, notamment fait par les antiquaires italiens, avec la deuxième partie consacrée entièrement à l'étude de Pietro Del Monte, le condottiere italien et un physiognomoniste moderne à la fois. En revanche, notre corpus est limité aux textes narratifs fictifs de la période concernée. Voir *La représentation du corps à la Renaissance : Dans la littérature française (1530-1560) (Introduction à l'Etude des exercices corporels)*. Thèse de doctorat soutenue en 1999 à l'Université de Paris IV-Sorbonne, tome I, 597 p.

[19] *Les Jeux à la Renaissance* (1980) ; La *Folie et le Corps* (1985) ; *Le Corps à la Renaissance* (colloque 1987, publication Paris, 1990). Comme l'indique M.-H. Prat, ce colloque constitue « une synthèse, un enrichissement et une ouverture » sur le sujet. C'était une occasion pour constater la richesse et la complexité du sujet, en affirmant l'évolution de la notion de corps à travers le siècle dont on peut s'apercevoir dans des livres idéologiques ainsi que dans des livres techniques ; voir aussi *Libertés et savoirs du corps à la Renaissance* (1993) ; *Les Mots du Corps* (1996) ; J. Gleyse, *l'instrumentalisation du corps* ; A. Gimaret, *Extraordinaire et ordinaire des Croix* (2007).

le « champ des recherches sur le corps à la Renaissance est trop vaste pour qu'on ait la prétention de le circonscrire en quoi que ce soit[20] ».

Cependant, les domaines idéologiques et techniques ne couvrent pas entièrement la portée de notre sujet, même s'il s'agit aussi d'écriture du corps. Nous ne traiterons du corps que dans la mesure où il apparaîtra dans notre corpus[21]. Comme le reconnaît M.M. Fontaine, le « champ des recherches sur le corps à la Renaissance est trop vaste pour qu'on ait la prétention de le circonscrire en quoi que ce soit [22]». Certes, en essayant d'aborder le corps à la Renaissance, à travers les textes narratifs, nous serons conduits à aborder des domaines différents et variés comme la danse, l'éducation et les exercices physiques[23], l'évolution militaire, ou l'anatomie et d'autres savoirs sur le corps qui n'ont pas survécu, ou qui se sont transformés en d'autres formes aux siècles suivants. Tous ces domaines sont fortement liés ou entremêlés au point que parfois des recherches sur un domaine spécifique entraînent une étude sur d'autres domaines, d'autant plus que l'ambivalence du corps fait qu'un domaine ouvre à d'autres domaines. Ainsi les traités sur la voltige impliquent, non seulement d'aborder la morale de la magnanimité concernant le corps, mais aussi une reflexion sur la transformation de la société avec la déchéance de la classe noble et la montée de classe bourgeoise ainsi que des immigrés italiens comme maître d'exercice[24].

A la différence des traités idéologiques ou techniques, qui ont parfois pour but de propager leurs dogmes ou des messages fortement politiques ou religieux, souvent simples et faciles à comprendre, le monde du récit est un confluent des milieux divers qui manifestent chacun une

[20] M.M. Fontaine, *Liberté et savoir du corps*, p.7 :

[21] Il existent des aspects importants concernant le corps à la Renaissance qui ne seront pas mentionnés dans notre thèse. Les textes poétiques étant exclus de notre corpus, notre recherche n'a pas pour objet les descriptions détaillées dela beauté physique. On la trouve abondamment dans les blasons anatomiques et dans la poésie amoureuse mais à un bien moindre degré dans les textes narratifs.

[22] M.M. Fontaine, *op. cit.*, p.7.

[23] M.M. Fontaine, *la représentation du corps à la Renaissance*, Thèse de doctorat soutenue en 1999 à l'Université de Paris IV-Sorbonne, p. 238 ; « Entre les trois points de vue théoriques essentiels pour aborder les exercices corporels de l'Antiquité à la Renaissance, le discours médical, le discours pédagogique et le discours militaire où ils apparaissent comme préparation et entraînement physique à la guerre, les relation entre ces trois domaines sont extrêmement mobiles selon les époques, et interfèrent très largement avec d'autres préoccupations, qu'elles soient philosophiques (dans la conception grecque de la gymnastique notamment), ou qu'elles concernent les spectacles comme toutes les activités de jeux. Vaste ensemble, pour lequel le Moyen Age n'a marqué d'interruption véritable dans aucun des domaines. »

[24] Nous allons traiter de la voltige dans la deuxième et la troisième parties de notre thèse.

partie du savoir sur le corps. Nous pouvons même prétendre que ce milieu est le seul endroit où « le bas » de la littérature, qui n'a pas de rapport avec « la Renaissance », révèle son image vécue[25].

3. Les genres narratifs innovants sous le règne de François Ier et Henri II

Par rapport aux études sur le corps à la Renaissance qui sont nées autour des années 1990, dans le domaine des études de la prose narrative[26] du XVIe siècle, la situation était « un peu déserte »[27] au cours du XXe siècle, aussi bien pour les romans que pour les nouvelles. Il s'agit, aussi bien des traductions des vieux romans, des adaptations des ceux espagnols et italiens, que la création française, comme le montre l'inventaire qu'a établi P. Mounier[28].

Ce paradoxe dans les études pour le domaine de la prose narrative de l'époque provient, d'une part « des *a priori* de l'époque sur le genre[29] »[30], d'autre part, comme nous l'avons déjà indiqué, les récits du XVIe siècle sont souvent caractarisés par « la traduction et le remaniement[31] ». Aux *Cent nouvelles nouvelles* de Philippe de Vigneulles près, il est vrai qu'avant 1530, les textes narratifs fictifs que nous trouvons sont limités à ceux de « chansons de geste romancées et, en moindre mesure, de romans de la Table ronde[32] », et formant le « centre vide de la production proprement française[33] ».

---

[25] B. Quillet, *La France du beau XVIe siècle 1490-1560*, Paris, Fayard, 1998, p.10 ; « [...] prétendre s'intéresser à une France qui ne serait que « de la Renaissance », ce serait oublier ou négliger le fait que cet événement culturel, certes majeur dans l'histoire du monde, n'a guère alors concerné au grand maximum que 5à 10 % de la population, donc passer sous silence ou presque les 90 ou 95 % restants. »

[26] Pour l'ensemble de notre corpus, nous employons indifféremment les termes de récit et de prose narrative étant donné que la notion de genre pour la prose narrative n'était pas établie à l'époque.

[27] V.-L. Saulnier, préface de *La nouvelle française à la Renaissance*, Slatkine, Genève, Paris, 1981, p. V.

[28] P. Mounier, *Le roman humaniste : un genre novateur français 1532-1564*, Paris, Champion Editeur, 2007, p. 9-36, voir aussi ses annexes I et II, pp. 447-460.

[29] *Ibid*, p. 17.

[30] *Ibid*, p. 16 : « il est patent de constater, en France, l'absence de traité sur le roman. Dans les quelques remarques qu'ils ont consacrées au roman, les théoriciens ont formulé des assertions si décousues entre elles qu'il est difficile de se tenir à une quelconque *doxa*. (…) En définitive, leur balbutiement réflexif n'a jamais réussi à élever le roman au rang de genre, même dégradé. »

[31] *Ibid*, p. 20.

[32] *Le Roman français au XVIe siècle : ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*, M. Clément et P. Mounier (sous la dir. de), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 5 : « Il est vrai qu'à la Renaissance, l'imprimerie contribue surtout au ressaisissement d'un fonds chevaleresque ancien. Peu soucieux d'originalité en ce domaine, les imprimeurs se complaisent dans l'édition ou la réédition de chansons de geste romancées et, en moindre mesure, de romans de la Table ronde. »

[33] J.-P. Guillerm, dans son introduction au *Miroir des femmes : roman, conte ; théâtre, poésie au XVIe siècle*, 2 vol., J.-P. Guillerm (éd.), Lille, PUL, 1984, vol. 2, p. 7.

En effet, comme l'affirme M. Thorel, à « l'orée du XVIe siècle, la prose narrative en langue vulgaire souffre donc de multiples handicaps[34] », et notamment celui de la reprise d'autres textes. Peu soucieux d'originalité, le « ressassement d'un fonds chevaleresque ancien[35] » s'intensifie avec la propagation de l'imprimerie. Par ailleurs, l'Italie et l'Espagne s'offrent « comme réserves de productions attrayantes[36] » de romans d'amour et de bergeries.

Cela dit, parmi ces œuvres en prose narrative, il y a des textes qui sont considérés comme faisant partie de « la créativité française[37] » au-delà de la « francisation de textes allogènes », que nous pouvons classer en trois lignées des romans de chevalerie, des romans sentimentaux, et des recueils des nouvelles. Qualifiés d'innovants, ils sont « ni des traductions ni des adaptations directes de romans étrangers ou du passé national[38] ». Ce sont les fruits, non seulement de l'invention de la typographie, mais aussi de nombreux éléments constituant la situation politico-culturelle de la France, tels que la rivalité culturelle suscitée par les guerres d'Italie et avec l'Espagne qui font renaître le besoin d'illustrer la langue nationale[39] comme composante importante de l'identité nationale au temps des Réformes et de la centralisation du pouvoir.

En ce qui concerne les études focalisées sur ces récits considérés comme relevant de la « créativité française »[40], cette situation « de multiples handicaps » explique le fait que le sujet fut

---

[34] M. Thorel, *« Langue translative » et fiction sentimentale (1525-1540) Renouvellement générique et stylistique de la prose narrative*, Thèse soutenue à l'université de Lyon III en 2006 sous la co-direction de Mme Mireille Huchon et Mme Marie-Hélène Prat, p. 12.

[35] P. Mounier, « Quelques substituts de *roman* au XVIe siècle : innovation romanesque et prudence lexicale » dans, *Le Roman français au XVIe siècle : ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 5.

[36] *Ibid*, p. 8.

[37] *Ibid*, p. 6.

[38] *Ibid*, p. 34.

[39] M. Thorel, *« Langue translative » et fiction sentimentale (1525-1540) Renouvellement générique et stylistique de la prose narrative*, p. 9 : « Or, dans le contexte de rivalité politique, culturelle et linguistique qui s'installe sous le règne de François Ier avec l'Italie mais aussi avec l'Espagne, donner naissance à ce modèle français devient un enjeu majeur. Durant trois décennies, le roi de France va donc encourager toutes les formes de création littéraire pour favoriser non seulement le développement de la langue française mais surtout l'avènement de l'œuvre susceptible d'en donner « l'illustration » la plus éclatante. »

[40] Pour la bibliographie, voir l'inventaire établi par P. Mounier dans l'Annexe 1 de son *roman humaniste : un genre novateur français 1532-1564*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2007, pp. 447-457. Voir aussi, G. Reynier, la « Bibliographie du roman sentimental » dans *Le Roman sentimental avant l'Astrée*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, pp. 359-382 ; Y. Giraud et A.-M. Clin-Lalande, *Nouvelle Bibliographie du roman épistolaire en France. Des origines à 1842*, Fribourg, Editions Universitaires, 1977, 1995 ; B. Woledge, *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500*, Genève, Droz, 1975 ; R.

quelque peu délaissé au cours du siècle dernier. Depuis la fin du XIXe siècle avec l'œuvre de P. Toldo[41], la thèse de la création française et celle de l'influence italienne s'opposaient et semblent avoir freiné l'approfondissement des études sur les proses narratives de création française[42].

Dans cette situation quelque peu délaissée, nous pouvons tout de même énumérer trois ouvrages majeurs, celui de G. Reynier[43], et ensuite de H. Coulet[44], et celui de G.-A. Pérouse[45] autour desquels ont paru sporadiquement[46] des études au cours du XXe siècle, et c'est l'œuvre de G.-A. Pérouse en 1977 qui semble avoir semé le germe des études sur les romans et sur les recueils des nouvelles. Au tournant du siècle, les études sur les genres narratifs du XVIe siècle ont pris leur essor[47], à la hauteur du phénomène qu'est le renouvellement du genre[48]. Comme l'affirme P.

Cooper, « Outline bibliography of works on chivalry published in France before 1600 » dans *Chivalry in the Renaissance*, Sydney Anglo (éd), Woodbridge, Boydell press, 1990, pp. 193-238 ; R. Bossuat, *Manuel bibliographique de la littérature française* ; G. Doutrepont, *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresque du XIVe au XVIe siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1939, 732 p.

[41] Pietro Toldo, *Contributo allos studio della novella francese del XV e XVI secolo considerata specialemente nelle sue attinenze con la letteratura italiana*, 1895, Slatkine Repr., 1970.

[42] Pour la situation conflictuelle entre deux thèses opposantes entre le groupe qui prétend l'originalité des récits français et les partisans de l'influence italienne représenté par P. Toldo, voir L. Sozzi, *La nouvelle française de la Renaissance I*, Torino, G. Giappichelli, 1973, pp. XXV-XLIX.

[43] G. Reynier, *Le Roman Sentimental avant l'Astrée*, Paris, A. Collin, 1908, 1971 ; *Les origines du roman réaliste*, Paris, 1912, réimpression, Genève, Slatkine Reprints, 1969.

[44] H. Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, A. Colin, 1967, 2000.

[45] G.-A. Pérouse, *Nouvelles françaises du XVIe siècle : Images de la vie du temps*, Droz, Genève, 1977.

[46] Il existait, d'une façon sporadique, des études menées sur le sujet, mais plutôt des petits articles que des monographies : G. Demerson, « Bonaventure Des Périers : la nouvelle, art de patience » dans *Prose et prosateurs de la Renaissance*, mélanges offerts à Robert Aulotte, Paris, Sedes, 1988 ; Lorian (A.), *Tendance stylistiques dans la prose narrative française au XVIe siècle*, Paris, Klincksieck, Bibliothèque française et romane, série A, 26, 1973.

[47] P. Mounier, *Le roman humaniste*. Cf. S. Himmelsbach, « « Long poème » et « grand genre » : l'élaboration de formes narratives longues au début du XVIe siècle, dans *NRSS*, N° 15/1, 1997, pp. 27-40 ; J.-P. Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997 ; M. Bideaux, « vérité et fiction dans les liminaires des Amadis de Gaule (L. I-VIII) », dans *Récit et vérité du Moyen Age au XVIe siècle*, articles réunis par M. Accarice et E. Kotler, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1998, pp 93-103 ; M. Jeanneret , « Le cadre et le miroir (Sur quelques transformations du système narratif dans les recueils de nouvelles au XVI siècle) », p. 19-27, dans *D'une fantastique bigarrure : Le Texte composite à la Renaissance*, éd. J.-R. Fanlo, Paris, Champion, 2000, 311 p. ; D. Ventura, *Fiction et Vérité chez les conteurs de la Renaissance en France, Espagne, et Italie*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2002, 256 p. ; J.-C. Arnould, « L'impasse morale des histoires tragiques au XVIe siècle », dans *R.H.R.*, n° 57, 2003, pp. 93-108 ; *Du Roman courtois au roman baroque : actes du colloque des 2-5 juillet 2002*, (sous la dir. de) E. Bury et F. Mora, Paris, Les Belles Lettres, 2004 ; M. Huchon, « La prose d'art sous François Ier : Illustrations et Conventions », dans *RHLF*, 2004, n° 2, p. 283-303 ; M. Clément et P. Mounier (sous la dir. de), *Le Roman français au XVIe siècle : ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005 ; *Histoire de la France littéraire, tome 1, Naissance, Renaissance : Moyan*

Mounier[49], les chercheurs commencent à considérer les récits de la « créativité française » comme « un véritable genre, repérable en synchronie et en diachronie », et « un maillon important de l'histoire du roman occidental », par rapport aux chercheurs du siècle précédent qui gardaient une certaine réticence à l'affirmer, face à ces « handicaps », à savoir les accusations de n'être que la replique des récits espagnols et italiens.

Dans ce courant favorable aux récits « français » de l'époque, nous prenons comme objet d'étude, des textes de « la créativité française » de la première moitié du XVIe siècle, et plus précisément, ceux écrits, ou publiés dans la période qu'on appelle le beau XVIe siècle, à savoir la période qui correspond aux règnes de François Ier et d'Henri II, entre 1515 et 1559. En outre, la plupart de ces œuvres se concentre sur la période qu'a fixée P. Mounier pour « les romans inventifs » qui ont paru entre 1532 et 1564, la période incarnée par l'œuvre de F. Rabelais.

Dans notre corpus, à l'instar de P. Mounier, nous prenons comme œuvres longues en prose, l'œuvre de François Rabelais (1532-1564), les *Angoysses douleureuses* (1538) d'Hélisenne de Crenne, et l'*Alector* (1560) de Barthélémy Aneau. En même temps, à côté de ces « romans inventifs », il faut ajouter certains recueils des nouvelles[50] : les *Cents nouvelles nouvelles*

Age – XVIe siècle, F. Lestringant, M. Zink (dirigé par), Paris, Quadrige / PUF, 2006 ; M. Thorel, *"Langue translative" et fiction sentimentale, 1525-1540*, *op.cit.* ; N. Dauvois, « Vers et Prose à la Renaissance » dans *Histoire de la France littéraire*, t. I, *Naissances, Renaissance*, volume dirigé par F. K. Lestringant et M. Zink, Paris, PUF, 2006, pp. 766-784 ; P. Mounier, *Le roman humaniste : un genre novateur français 1532-1564*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2007 ; *Fictions narratives en prose de l'âge baroque : Répertoire analytique : Première partie (1585-1610)* F. Greiner (sous la dir.), Paris, Honoré Champion 2007 ; V. Duché-Gavet, *Si du mont pyrenée / N'eussent passé le haut fait… : les romans entimentaux traduits de l'espagnol en France au XVIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2008, 628 p, ; A. Réach-Ngô, « La mise en recueil des narrations à la Renaissance ou l'art de la bibliothèque portative » dans *L'Acte éditorial : publier à la Renaissance et aujourd'hui*, (sous la dir. de) B. Ouvry-Vial et A. Réach-Ngô, Paris, Garnier, 2010, pp. 126-147.

[48] P. Mounier, *Le roman humaniste : un genre novateur français 1532-1564*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 27 : « Ces « nouveaux romans », s'il faut trouver une étiquette à l'emporte-pièce pour les distinguer de leurs concurrents contemporains, possèdent, certes, des disparités thématiques et stylistiques et ne se définissent jamais comme des « romans ». Leurs auteurs n'ont, d'ailleursn en aucune manière le sentiment de cultiver la même forme. Nous soutenons pourtant qu'ils participent au mouvement européen de renouvellement du genre. »

[49] *Ibid*, p. 433.

[50] Voir P. Mounier, *Le roman humaniste : un genre novateur français 1532-1564*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 282, n° 2 : « Le critère de la longueur n'est pas assez déterminant pour que l'espagnol change déjà l'appellation *novela* en *novela corta*. Le fait que le roman reprenne ensuite à son compte le substantif *novela* est une preuve supplémentaire de la porosité des deux genres. Au XVIIe siècle, en France, se produit une assimilation entre la nouvelle et la forme du « petit roman ».

(1505-1515) de Philippe de Vigneulles, les *Comptes amoureux* (1531) de Jeanne Flore, les *Propos rustique* (1547) et les *Baliverneries d'Eutrapel* (1548) de Léon l'Adulfi, alias Noël du Fail, les *Nouvelles Recreations et Joyeux Devis* (1558) de Bonaventure des Periers (posthume), l'*Heptaméron* (1558-1559) de Marguerite de Navarre (posthume).

Les romans de chevaleries : l'œuvre de François Rabelais ; l'*Alector* de Barthélemy Aneau

Les histoires des paladins avaient du succès depuis le Moyen Age, et le terme « roman » se limite exclusivement aux récits chevaleresques dès le XVe siècle[51]. La translation et le succès du cycle d'*Amadis De Gaule* dès 1540[52] indique que les romans chevaleresques restaient un thème favori du monde imaginaire du XVIe siècle[53]. Comme le révèle l'inventaire établi par P. Mounier, « les lecteurs ne se lassent pas des « faictz » des preux chevaliers avant l'année 1580[54] », d'autant plus que la littérature de traduction était considéré par certains comme « la meilleure voie pour 'illustrer' la littérature nationale[55]. »

Cela dit, au seuil de l'ère moderne, l'histoire des paladins ne reflètait plus l'actualité. Comme nous le verrons ultérieurement dans la deuxième partie de notre thèse, l'évolution militaire avec l'invention de l'arme à feu met fin à la culture chevaleresque. La vogue des romans de chevaleries au XVIe siècle n'a donc pas la même signification par rapport au Moyen Age.

En plus du « goût pour les aventures merveilleuses, pour les contes de fées, de géants et d'enchanteurs[56] », c'est un phénomène de nostalgie pour le passé, de désir pour ce qui ne se réalise plus que dans l'imaginaire. Le succès des chroniques gargantuines[57] prenait la place des romans de la Table ronde et des romans de chevalerie du Moyen Age sous forme parodique, et l'œuvre de

[51] N. Kenny, « « Ce nom de Roman qui estoit particulier aux Livres de Chevalerie, estant demeuré à tous les Livres de fiction », La naissance antidatée d'un genre » dans *Le Roman français*, (éd.) P. Mounier, *Le Roman français au XVIe siècle : ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 19, n° 1.
[52] P. Mounier, *Le roman humaniste : un genre novateur français 1532-1564*, Paris, Champion, 2007, p. 20.
[53] Voir F. Lestringant, J. Rieu, et A. Tarrete, *Littérature française du XVIe siècle*, Paris, Puf, 2000, p. 176.
[54] P. Mounier, *op.cit.*, p. 27.
[55] M. Bideaux, « vérité et fiction dans les liminaires des Amadis de Gaule (L. I-VIII) », dans *Récit et vérité du Moyen Age au XVIe siècle*, articles réunis par Accarice (Maurice) et Kotler (Eliane), Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1998, pp 93-94.
[56] *Les conteurs français du XVIe siècle* (extraits), J. Hasselmann, (sous la dir. de), Larousse, Paris, 1945, p. 5.
[57] P. Mounier, *Le roman humaniste : un genre novateur français 1532-1564*, Paris, Champion, 2007, p. 15.

Rabelas leur ajoute l'actualité, de son côté *Alector,* « un récit utopique imparfait[58] » fournit un récit d'aventure qui se réalise, non dans le monde réel, mais dans un monde utopique[59].

Les romans sentimentaux : *Les Angoysses douloureuses* d'Helisenne de Crenne

Deux ans avant la traduction du cycle d'*Amadis* en 1540, les *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, est publié en 1538 sous le pseudonyme d'Hélisenne de Crenne[60], et elles est considérés comme premier roman sentimental[61] dans l'histoire littéraire française[62]. Composé de trois parties, c'est un roman qui se trouve au carrefour[63] de trois lignées de roman, à savoir les romans d'aventure chevaleresque, les romans sentimentaux espagnols et italiens et enfin les romans d'Antiquité[64].

Au sein des trois parties, c'est la première partie qui est considérée comme roman sentimental, où la narratrice, appartenant à la classe noble relate son histoire d'amour infortunée avec Guenelic, son jeune amant. A l'instar du roman sentimental de traduction espagnole et italienne, qui étaient en vogue depuis les années vingt[65], l'histoire est « une confession à la première personne

---

[58] *Ibid*, p. 265.

[59] M.-M. Fontaine, l'introduction dans *Alector ou le Coq ; Histoire Fabuleuse*, éd. Droz, 1996, p. XIII : « Alector est apparu tout d'abord comme la première utopie urbaine de la littérature française. Elle se situe derrière l'Utopie de Thomas More (1516) et les utopies italiennes d'Antonio Francesco Doni (1552) et de Francesco Patrizzi (1553), ou la Coropaedia d'un disciple alsacien de Mélanchthon, Kaspar Stiblin (1555), qui lui servent toutes de modèles. »

[60] Sous la forme de monologue, le nom d'Hélisenne n'apparaît pas dans la première partie. Cela n'est que à partir de la deuxième partie, où le narrateur et son compagnon Quezinstra le mentionne à l'occasion, le narrateur Guenelic étant le héros principal de l'histoire.

[61] S'agissant de la définition du roman, nous renvoyons à celle établie par H. Coulet dans l'introduction de son *Roman jusqu'à la Révolution*, Armand Colin, Paris, 1967, 2000, p. 5-12.

[62] Voir G. Reynier, *Le Roman Sentimental avant l'Astrée*, Paris, 1908, 1971, p. 111-112.

[63] M. Thorel pose comme hypothèse que l'œuvre est constituée de « langue translative » dans sa thèse *op. cit.*, p. 475 : « Notre hypothèse est la suivante : les modalités de l'emprunt et de la récriture dans les *Angoysses* correspondent à un projet stylistique concerté en vue de l'élaboration d'une prose « illustre » » à sa manière. Celle-ci proposerait, en 1538, la synthèse tant générique que stylistique d'une tendance qui s'est élaborée, au cours des décennies antérieures, à la confluence des expériences des Grands Rhétoriqueurs et de l'apport de ce que nous avons appelé la « langue translative ».

[64] Helisenne de Crenne, *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours,* édition critique de la première partie par Paule Demats, Paris, Les Belles Lettres, 1968, Introduction, p. XX : « *Flamette, le Peregrin, les illustration de Gaule, Jehan de Saintré* et quelques recueils de maximes morales et de doctrine chrétienne sont, avec Virgile et Ovide, les sources principales des *Angoysses douloureuses.* Helisenne y a puisé sans retenue. »

[65] M. Thorel, *op. cit.*, p. 475 « La période 1525-1540 focalise donc notre attention sur la diffusion remarquable et concentrée dans le temps des traductions de fictions sentimentales. »

adressée aux femmes amoureuses. » Comme nous le verrons dans la première partie, l'histoire se focalise, non sur « l'action mais sur « l'analyse et à l'expression des sentiments[66]. »

Ainsi, c'est le roman sentimental qui offre le potentiel du roman moderne psychologique, avec une écriture plutôt descriptive que narrative, se focalisant davantage sur « la description des manifestations physiques de l'amour féminin et à la multiplication des discours amoureux[67] », que sur la « narration des stratagèmes des amants pour se voir ».

La floraison des récits brefs : les contes rustiques français et les nouvelles italiennes

Les récits courts en prose en France n'existent que depuis la fin du XVe siècle[68], et surtout avant les *Cent nouvelles nouvelles*, « la courte narration en prose est une exception[69] ». Or, « la vitalité du genre narratif bref[70] » atteint le sommet dans notre période. Elle est caractérisée par l'esprit humaniste, par « la restitution des bonnes lettres[71] », et surtout à partir de 1530, avec la fondation par François Ier du Collège des Lecteurs Royaux, et avec l'entrée en scène du calvinisme en France, marque l'indépendance de l'enseignement des Lettres vis-à-vis de l'Eglise et de la Sorbonne. De plus, pendant ces trois décennies s'épanouissent des récits et des recueils de nouvelles sur lesquels l'influence des textes de Rabelais s'avère décisive.

En comparaison avec les périodes antérieures et postérieures à la période correspondant au règne de François Ier et d'Henri II, la convergence de textes narratifs brefs sur cette époque est frappante. En particulier, entre 1550 et 1560, nous voyons paraître quelques recueils des nouvelles dignes d'être remarqué. M. Jeannneret le confirme en affirmant que le « XVIe siècle a produit

---

[66] G. Reynier, *Le Roman Sentimental avant l'Astrée*, Paris, A. Colin, 1908, 1971, p. 3 : « C'est, semble-t-il, dans la première moitié du XVIe siècle que les différents genres romanesques tendent le plus nettement à se détacher les uns des autres. Alors seulement commence à apparaître chez nous un roman qu'il faut appeler sentimental, puisqu'on ne peut encore l'appeler psychologique, et dont le caractère distinctif est qu'il attache moins d'importance aux aventures, aux éléments extérieurs de l'action qu'à l'analyse et à l'expression des sentiments. »

[67] P. Mounier, *Le roman humaniste : un genre novateur français 1532-1564*, Paris, Champion, 2007, p. 24.

[68] *Op. cit.*, p. 28 : « Sachant que la nouvelle en prose n'existe en France que depuis la fin du XVe siècle et que les premières productions sont essentiellement des traductions du *Décaméron*, il aurait paru normal que le genre ne prenne que lentement son essor. »

[69] G. Reynier, *Les origines du roman réaliste*, Paris, 1912, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 144.

[70] P. Mounier, *Le roman humaniste : un genre novateur français 1532-1564*, Paris, Champion, 2007, p. 29.

[71] F. Rabelais, *Gargantua*, chapitre IX, p. 29.

remarquablement peu de longs romans et a multiplié, au contraire, les recueils de nouvelles[72] » et « la nouvelle éclipse provisoirement le roman[73] ».

Cela dit, la définition[74] de nouvelle et de conte n'était pas nette à l'époque, et la différence reconnue avec les romans n'était que la longueur[75]. Face à cette carence de définition pour les proses brèves, nous signalons ici deux différences avec les romans. D'abord, une tendance réaliste. Come le montre l'ouvrage de Gabriel Pérouse, la volonté d'attirer l'attention sur la vie quotidienne, sur l'aspect « réaliste » de la vie est « l'un des traits essentiels de la narration brève[76]. » La vogue du cycle d'Amadis le prouve, « nul n'eût demandé à un *roman* de copier la vie quotidienne[77] ». En prenant la définition de T. Ozwald, P. Mounier la définit « comme la conjonction d'un « projet réaliste », qui implique la construction d'une vraisemblance psychologique, sociologique et historique, et d'une « dramatisation critique », supposant l'intervention d'un événement qui bouleverse de manière décisive le cours de l'histoire[78]. »

La deuxième différence par rapport aux romans est constituée par leurs origines. La nouvelle française de l'époque peut se classer en deux, celle qui a comme origine la tradition française du conte parlé[79], et celles qui sont sous l'influence des nouvelles italiennes[80]. Les *Cent Nouvelles Nouvelles* (1505-1515) d'un chaussetier Philippe de Vigneulles, et les *Grand Parangon*

---

[72] M. Jeanneret, « Le récit modulaire et la crise de l'interprétation : à propos de l'*Heptaméron* », recueilli dans *Le défi des signes*, 1994, p. 53.

[73] *Op. cit.*, p. 19.

[74] I. Zinguer, « Définition de la nouvelle » dans *L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, p. 205 : « Les ouvrages traitant de la définition de la nouvelle sont nombreux. Chacun des auteurs tente de donner une définition en fonction des œuvres analysées, à des époques données, c'est dire combien une définition globale est peu aisée à cerner. »

[75] K. Kasprzyk, *Nicolas de Troyes et le genre narratif en Frnance au XVIe siècle*, Warszawa-Paris, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe-Klincksieck, 1963, p. 5 : « Conte, nouvelle, histoire, fable, facétie, dit joyeux, voilà les plus importantes parmi les dénominations dont se servent les auteurs pour désigner leur production narrative. Certes, tous ces termes ne s'emploient pas indifféremment, mais ils ne définissent pas non plus autant de formes distinctes. Les deux premiers, destinés dans l'avenir à créer deux genres à part, sont parfaitement interchangeables dans les recueils français du XVIe siècle. Conte et nouvelle, on ne distingue encore ni les noms ni les choses et leur histoire se confond. »

[76] G. Pérouse, *Nouvelles françaises du XVIe siècle : Images de la vie du temps*, Droz, Genève, 1977, p. 16.

[77] *Idem.*

[78] P. Mounier, *Le roman humaniste : un genre novateur français 1532-1564*, Paris, Champion, 2007, p. 28.

[79] J. Hasselmann, *op. cit.*, p. 5.

[80] L. Sozzi, *La nouvelle française de la Renaissance*, G. Giappichelli, Torino, 1973, p. XXVI : « Le Pogge, Boccace, Bandel. Trois allusions choisies au hasard, qui sembleraient témoigner de façon indiscutable la présence obsédante des modèles taliens chez les conteurs français du siècle de la Renaissance. »

des nouvelles nouvelles (1532), d'un sellier Nicolas de Troyes circulaient en manuscrit. Aux alentours des années trente, dans l'évolution des récits courts sont introduits l'esprit humaniste ainsi que le néo-platonisme de cour avec l'influence des nouvelles italiennes[81]. Les *Comptes amoureux* (1531) de Jeanne Flore sont sous forte influence du néo-platonisme avec l'aspiration pour l'Antiquité.

L'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, bien qu'elle se place sous l'influence de la nouvelle traduction[82] de *Décaméron* (1545) de Boccace[83] et des textes néoplatoniciens, garde cependant le goût pour le conte de la tradition orale « à rire, grossiers et licencieux, amusant par leur verve satirique, l'observation familière et la verdeur de la langue[84] », outre les nouvelles de registre

[81] Sur l'influence italienne, il y a deux écoles qui s'opposaient ; l'une affirme l'inspiration nationale de la nouvelle française de la Renaissance, représentée par G. Paris, *La nouvelle française au Xve et au Xve siècles*, « Journal des Savants » 1895 ; réimprimé dans : *Mélanges de littérature française*, Paris, 1912 ; l'autre prétend l'origine italienne de celle-ci, représentée par P. Toldo, *Contributo allo studio della nouvella francese des XV° et XVI° secolo*, Roma, 1894. Ces références sont fournies par K. Kasprezyk dans son introduction du *grand parangon des nouvelles nouvelles*, Paris, 1970. Voir aussi, K. Kasprzyk, *Nicolas de Troyes et le genre narratif en Frnance au XVIe siècle*, Warszawa-Paris, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe –Klincksieck, 1963, p.290 : « Ainsi, la nouvelle serait en France d'abord non-organique, liée à la cour, imitation savante de l'Italie où, par contre, elle est organique et mûrit en passant du peuple à la société bourgeoise pour prendre ensuite tout son éclat entre les mains des humanistes et des gens de cour. » ; G. Reynier *Les origines du roman réaliste*, Paris, 1912, réimpression, Genève, Slatkine Reprints, 1969, pp. 144-145 : « Il faut noter d'abord une ressemblance purement extérieure. Gaston Paris a déjà fait observer que dans notre littérature, avant les *Cent nouvelles nouvelles*, la courte narration en prose est une exception, qu'on n'en trouve que quelques rares exemples, intercalés dans le roman des *Sept Sages de Rome*, dans certains traités didactiques ou dans des sermons en langue vulgaire. L'influence de Boccace a donc contribué à acclimater dans notre pays un genre qui devait y jouir, on le sait, d'une longue faveur. »

[82] K. Kasprzyk, *op. cit.*, p. 278 : « En fait, dans la production narrative de l'époque, deux périodes doivent être distinguées, avant et après 1545, date de la publication du *Décameron* traduit par A. Le Maçon. Bien que le célèbre recueil de Boccace, adapté tant bien que mal dès 1414, ne fût pas totalement inconnu en France vers le milieu du XVIe siècle et bien que, d'autre part, on ait eu souvent tendance à exagérer son influence sur la nouvelle française, la traduction de Le Maçon constitue toutefois un témoignage du changement général d'attitude vis à vis de la littérature narrative assez net pour qu'on puisse adopter cette date comme ligne de démarcation entre les deux époques. »

[83] Il est vrai que des nouvelles de la période concernée se situent dans le sillage de *Décaméron* et d'autres textes italiens qui leur succèdent. On ne peut pas nier que sans eux, les textes français de notre période n'auraient pas été tels qu'ils sont, et il est très tentant de voir, dans la traduction de *Decaméron* par Le Maçon en 1545, un événement marquant dans l'histoire littéraire en prose, comme le fait K. Kasprzyk. Or, il faut signaler que la première traduction de *Décaméron* étant déjà parue en 1414, il est difficile de prétendre que l'œuvre ait pu exercer une influence directe sur la vogue des récits brefs de notre période. Il serait plus raisonable de supposer l'inverse, c'est-à-dire l'intérêt pour la nouvelle se développa au point de faire publier la nouvelle traduction de l'œuvre.

[84] J. Hasselmann, *op. cit.*, p. 5.

courtois. En effet, à partir des années trente, écrire des contes « devient distraction d'érudit[85] », comme le philologue Bonaventure Des Périers et ses *Nouvelles Recreations et Joyeux Devis* (1558), ainsi que le juriste Noël Du Fail[86] et son *Propos rustique* (1547) en témoignent.

Les recueils de nouvelle nous offrent donc abondamment des matières à analyser du point de vue poétique, ainsi que du point de vue sociologique, puisque ces textes s'appliquent à rendre compte d'une société dans laquelle la hiérarchie sociale fournissait les types de personnages. Les nouvelles mettent en scène des types de personnages selon le type de stle choisi, haut, moyen ou bas, conformément à la tradition stylistique de la roue de Virgile. Dans les *Comptes Amoureux* et certaines nouvelles d'*Heptaméron*, le registre chevaleresque et sentimental existe avec « le privilège donné aux parties hautes[87] », en parrallèle avec la tradition des contes populaires, dans lesquels nous pouvons voir une approche réaliste du corps, appartenant à des personnages comiques et bas.

4. Modes d'approche : Le corps percevant, perçu et le corps signifiant

Les trois axes : le corps ; la prose narrative ; la Renaissance

La première axe est l'ambivalence que présente le sujet du corps. C'est une ambivalence qui se traduit par l'impossibilité dichotomique. Le corps est à la fois un récipient universel et un signe d'individualité. Il est à la fois ce qui perçoit et ce qui est perçu, qui peut à la fois s'exprimer et être représenté, en mouvement ainsi que dans sa forme morphologique. Comme le signale U. Galimberti, le corps apparaît « comme ceci *mais aussi* cela[88] », et il refuse de se faire disséquer pour la commodité d'analyse. Deuxièmement, dans le monde fictif narratif, les mots ne portent pas de référent, à savoir que le corps n'y existe pas. Il n'y a que les séries des mots. L'absence de référent nous laisse à délimiter par nous même l'image corporelle à partir des séries des mots qui constituent le monde fictif. En sens inverse, nous pouvons prétendre que le corps, en tant qu'objet d'analyse,

[85] *Ibid.*, p. 5.
[86] Pour sa vie, sa biographie, voir E. Philipot, *La Vie et l'œuvre littéraire de Noël du Fail, gentilhomme breton*, Paris, Champion, 1914.
[87] G. Vigarello, *op. cit.*, p. 17.
[88] U. Galimberti, *Les Raisons du corps*, trad. de l'italien par M. Raiola, Paris, Editions Grasset & Fasquelle et Editions Mollat, 1998, p. 12 : « En se donnant comme ceci *mais aussi* cela, le corps en tant que signification fluctuante, qui se soumet à tous les jugements de valeur en même temps qu'il s'y soustrait, dans son ambivalence les fait tous osciller. »

« ne peut exister que dans le langage, en tant que signe parmi d'autres signes, texte parmi d'autres textes[89]. » Il s'agit donc de la corporéité lorsque nous parlons de l'image du corps dans les textes narratifs, et c'est à nous de définir la corporéité.

Dans le texte narratif fictif, même si la vision par laquelle le monde est décrit est a priori celle du narrateur, l'image du corps ne se trouve pas que dans sa vision, ni dans les mots qui réfèrent à une ou à plusieurs parties du corps humain. Tant que la délimitation de l'image corporelle est laissée au lecteur, l'image du corps peut donc apparaître en dehors de l'intention du narrateur, c'est-à-dire, qu'elle se trouve, non seulement dans les desseins intentionnellement attribués aux personnages par l'auteur, mais aussi bien dans la description des objets que dans la présentation de la perception et de la psychologie des personnages.

La troisième axe provient de la spécificité de la Renaissance, à la fois pour le sujet du corps et pour les textes narratifs. C'est une époque qui se présente comme une période d'évolution[90], se situant à la fois à la fin de la culture médiévale et au seuil de l'ère moderne. Par rapport au sujet du corps, il s'agit de la transition de l'homme médiéval à l'individu moderne, à savoir le changement du rapport entre le corps et l'âme, que nous verrons dans notre thèse. Mais il faut souligner que l'historicité nous contraint par « la déperdition, la disparition de l'objet de son étude, le vivant[91] ». Le corps n'existe pas doublement et nous pouvons seulement adopter une démarche historique.

Nous pouvons, par exemple, comprendre avec les *Propos Rustiques* une évolution, ou plutôt un rétablissement de la constitution physique des paysans après la guerre de Cent ans. Un discours d'un des quatres narrateurs principaux nommé Huguet dans les *Propos Rustiques* en témoigne :

---

[89] M.-M. Marzano, *Penser le corps*, Paris, PUF, 2002, p. 2.

[90] La rupture ou la continuation avec le siècle précédent est un sujet de débat depuis l'ouvrage de J. Michelet en 1855. Dans l'histoire littéraire, il s'agit de quelle mesure la fiction narrative renouvelle la représentation du corps de l'univers chevaleresque, dans quelle mesure la nouvelle prend en compte d'autres types de personnages. *Cf.* P. Mounier, *Le roman humaniste : un genre novateur français 1532-1564*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2007, p. 14 : « Finalement, comme le rappelle D. Ménager, « en ce domaine comme en d'autres, l'idée d'une rupture entre le Moyen Age et le XVIe siècle est fausse ». La Renaissance française perpétue largement le fonds chevaleresque, moins en remaniant ou en compilant des modèles médiévaux, qu'en éditant ou rééditant la plupart des chansons de geste lues jusque-là ainsi que plusieurs romans bretons et quelques recueils narratifs. »

[91] M.-M. Fontaine, « Rapport de synthèse » dans le *Corps à la Renaissance actes du XXXe colloque de Tours 1987*, J. Céard, M.-M. Fontaine, J.-Cl. Margolin (sous le dir. de), Paris, Amateurs de livres, 1990,, p.462.

> Et puis bien dire cela, avec toute la compagnie, que depuis cinquante ans, et quand je dirois soixante je penserois mentir, nostre village ne fut en jeunes gens autant florissant comme il est de present, et ce en toutes qualitez, si vous regardez tant les bonnes mœurs et graces dont ilz sont aornés, comme grandeur et composition de corps, puissance avec fourniture de membres, jointe à ce la legere et prompte adresse[92].

Ce témoinage montre qu'après la fin de la guerre jusqu'au début XVIe siècle, leur constitution physique s'améliore d'une façon assez nette aux yeux des gens contemporains. D'ailleurs, grâce à une étude archéologique de F. Piponnier et R. Bucaille[93], nous savons que la charpente de l'homme médiéval tardif, et surtout des paysans, n'était pas si chétive, contrairement à ce qu'on est tenté de croire[94], par rapport à l'alimentation et aux conditions de la vie en général qui ont dû être relativement pauvres.

Ce passage sur la morphologie des paysans nous indique qu'à la place d'une étude archéologique, nous devrons aborder une sociologie des personnages de fiction afin d'expliquer l'évolution de la représentation du corps. Par rapport aux romans chevaleresques qui héritent de la tradition descriptive du corps chevaleresque, telles que la perpétuent par exemple les portraits d'Amadour et d'Alector, les paysans des *Propos rustiques*, abondent en geste, c'est-à-dire en descriptions de corps signifiant comme signe de communication, mais non pas selon les normes la description physique chevaleresque que nous trouvons dans les romans chevaleresques.

Afin de montrer ces enjeux concrètement, prenons comme exemple le début d'*Alector*, « l'un des plus beaux récits de la Renaissance française[95] », et aussi l'un des plus détaillé dans son style descriptif, malgré le cadre utopique. Lorsqu'Alector, dormant dans la chambre de l'héroïne Noemie Gratianne, est surpris par des « gens en armes s'efforceans de prendre vif ou bien de tuer », il tente de s'échapper par la fenêtre :

---

[92] Noël Du Fail, *Propos Rustiques*, p. 61. Nous avons utilité l'édition d'A. De La Borderie, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

[93] F. Piponnier et R. Bucaille, « La bête ou la belle ? Remarques sur l'apparence corporelle de la paysannerie médiévale » dans *Ethnologie française*, 1976, VI, 3-4, p.227-232.

[94] F. Piponnier et R. Bucaille, *Op. cit.*, p. 227 : « Hommes de pierre, courbés, faucille à la main, au tympan des cathédrales, les paysans n'apparaissent que tardivement dans des représentations moins stéréotypées. … L'essentiel de la représentation que l'on se fait encore actuellement du paysan médiéval provient de textes littéraires où l'on voit opposer au modèle du chevalier ou de la dame grands, beaux, blonds, élancés, au teint clair, un paysan ou une paysanne à la fois contrefaits et puissants, noirâtres et d'une laideur telle que chacun de leurs traits rappelle celui d'un animal. »

[95] Introduction de M.-M. Fontaine dans Barthélemy Aneau, *Alector ou le Coq ; Histoire Fabuleuse*, Lyon, Pierre Fradin, 1560, éd. M.-M. Fontaine, Droz, 1996, p. IX.

> D'autre part la cour estoit toute plene de gens en armes s'efforceans de prendre vif ou bien de tuer le gentil Escuyer, qui, ayant esté surprins un matin par le trop tardif sommeis d'un doux dormir doré en la chambre de la belle Noemie Gratianne, entendant rompre la porte sur luy, pour cuyder sauver l'honneur de sa dame plus que pour paour qu'il eust, estoit sauté par une fenestre en la basse court, sur la chemise vestu à la haste seullement d'un Gallicam Saye d'armes, avec un Jasseran de filz d'or et soye purpurine, et la chaine d'or, et d'un chappeau vermeil en teste, au demourant nu et descouvert, fors que d'un grand et large escu de cuyvre, portant de sinople verd à un coq d'or s'elevant, armé et onglé de gueulles, et d'une tresbelle, riche et tresbonne espée d'ond la refulgente, splendeur taincte en sang boillant estoit si redoubtable aux assaillans, par l'exemple des trop gardiz occis, que tant bien fussent ilz armez, si n'en osoient ilz approcher[96].

Nous voyons dans ce passage l'image vive du physique d'Alector intégrée dans la description des circonstances, bien qu'il n'y ait pas un seul mot référant à son physique, si ce n'est dans l'évocation de ses habits et de l'armure qu'il porte. Son image physique s'étend dans la description de ses perceptions et de ses mouvements. C'est lui qui « entendant rompre la porte sur luy, … estoit sauté par une fenestre en la basse court ». Le bruit de la porte entendu par Alector, et la fenêtre par laquelle il saute, constituent aussi la corporéité d'Alector, en le mettant dans une diégèse spécifique. Nous comprenons ainsi dans la corporéité la description des objets, par lesquels les personnages déploient leurs mouvements corporels, ainsi que leurs perceptions, qu'elles soient le fait des personnages ou celle du narrateur, par lesquels le monde vécu est senti physiquement à titre virtuel.

Dans ce schéma de la vraisemblance par la représentation des « circonstances » est intégrée la description de son armure et ses armes en tant que la prolongation du corps, bien qu'elle fasse partie de la codification traditionnelle de l'univers chevaleresque, qui est l'inverse de la vraisemblance qui dépend, non des types, mais d'unicité de cinrconstance et de personnalité. La description de l'armure joue sur le contraste de la nudité et des insignes de chevalier, tout en gardant tous les signes de la chevalerie, aussi bien internes qu'externes. Il s'agit de « l'effet de réel » jouée par la description des détails, qui renforce, à la fois la vraisemblance et la corporéité d'Alector.

La description de son état psychique aussi peut être considérée comme un élément renforçant sa corporéité. Alector a « esté surprins un matin par le trop tardif sommeis d'un doux dormir doré en la chambre de la belle Noemie Gratianne », et a sauté par une fenêtre « pour cuyder sauver l'honneur de sa dame plus que pour paour qu'il eust ». Ici, son état d'âme renvoie à la tradition chevaleresque. Il s'agit d'une cohérence d'un code d'honneur et d'une action dramatique, à

[96] *Ibid.*

travers laquelle la vraisemblance du personnage est approfondie, et rend crédible comme corollaire sa corporéité créée par la description de ses perceptions et des objets qui l'entourent.

La vraisemblance comme le fonctionnement de la description s'apparentent ainsi à la corporéité du personnage, sauf que la prose de l'époque restait encore sous l'influence forte de la tradition médiévale, caractarisée non par la vraisemblance dans la diégèse, mais par l'encadrement composé des types de personnages ainsi que de classes sociales et de codes différents. Pour creuser les enjeux du sujet, continuons avec un autre exemple pris dans la nouvelle LII[97] de l'*Heptaméron,* l'épisode d'un valet d'apothicaire qui essaie de se venger :

> Mais le valet pensa à l'heure qu'il s'en vengeroit, et sans aler plus loin de dys pas, trouva derriere une maison un bel etron tout gelé, lequel il meit dedans un papier et l'envelopa si bien qu'il sembloit un petit pain de sucre. Il regarda ou etoient les deux comperes et, en passant par devant eus, fort hativement entra en une maison et laissa tomber de sa manche le pain de sucre comme par megarde, ce que l'avocat leva de terre en grand'joye[98]

Cette scène montre le problème de délimitation du corps dans les textes : l'image du corps ne se trouve pas que dans les mots sur le corps, mais elle se trouve, le cas échéant, dans des objets ou même dans l'air (toujours dans ceux dans l'espace littéraire), ce qui nous sollicite à saisir la corporéité dans les cinq sens perceptifs qui se développe à travers les objets décrits, tels qu'« un bel etron tout gelé » pris comme « le pain de sucre »

La présence physique du valet y est manifeste, sans qu'il y ait suffisamment de termes concernant son physique. Tout est dramatique dans un schéma narratif, avec l'action et le jeu de rôle du valet. Ses actes ne sont pas accompagnés d'une analyse intérieure. Privé du soi-intérieur, le soi-extérieur comme une enveloppe cutanée se révèle dans des descriptions du monde dans lequel il exerce ses possibilités. Ce passage constitue, sans référer à ses parties corporelles, un « schéma corporel » du valet au sens Merleau-Pontien du terme[99]. Le corps de valet se met en relief dans le

---

[97] Cette version de la nouvelle LII n'apparaît que dans l'édition de 1559.

[98] *Hpetaméron,* 52ème nouvelle, p. 442. Pour l'*Heptaméron,* nous avons utilisé l'édition de M. François, Dunod, coll. « Classique Garnier », Paris, 1991.

[99] Merleau-Ponty définit trois sortes de schéma corporel dont le premier n'est qu'un. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception,* p. 114-116 : « On entendait d'abord par « schéma corporel » un *résumé* de notre expérience corporelle, capable de donner un commentaire et une signification à l'interoceptivité et à la proprioceptivité du moment. Il devait me fournir le changement de position des parties de mon corps pour chaque mouvement de l'une d'elles, la position de chaque stimulus local dans l'ensemble du corps, le bilan des mouvements accomplis à chaque moment d'un geste complexe, et enfin une traduction perpétuelle en

monde extérieur qui l'entoure et qui ainsi le conditionne. C'est ce monde qui constitue le schéma corporel du valet.

Autrement dit, le corps de valet que nous trouvons ici, ce n'est pas celui découpé de l'entourage comme objet, mais le corps qui effectue ses « possibilités » dans son entourage, dans son schéma. Sans une description intérieure du personnage, c'est plutôt le corps du valet que le valet comme personnalité qui se déplace « sans aller plus loin de dys pas », et qui met « un bel etron » « dedans un papier ». Et « par devant » les deux comperes, et « fort hativement entra en une maison et laissa tomber de sa manche le pain de sucre comme par megarde».

Dans ce sens, nous entendons par l'image corporelle, celle discursive du corps dans ses possibilités, conditionné par son espace vital. Dans le monde du récit, le corps apparaît comme nous le percevons dans la vie. C'est le corps sous forme de possibilité de vie, et non comme objet dont le cadavre représente le mieux l'aspect. En d'autres termes, c'est le corps qui bouge, qui pleure, qui fait des gestes codés ou non codés, qui se met en colère, le corps qui s'exprime.

Les représentations du corps en fonction des genres

Nous avons d'abord relevé des diffcultés qui s'étendent dans la définition de l'image écrite du corps. Ensuite, nous avons donné l'état des lieux des études sur le corps à la Renaissance ainsi que sur les genres narratifs de l'époque. Il s'agit maintenant d'établir les modes d'approches pour le sujet qui a comme thème le corps, et comme corpus les textes narratifs de l'époque.

En ce qui concerne le thème de l'image du corps, étant constituée par le langage, ce thème nous révèle des ambivalences du corps. Comme le signale U. Galimberti[100], délimiter le phénomène corporel quelle que soit la manière, c'est un acte « de la création d'une logique

langage visuel des impressions kinesthésiques et articulaires du moment. » ; « On s'achemine donc vers une seconde définition du schéma corporel : il ne sera plus le simple résultat des associations établies au cours de l'expérience, mais une prise de conscience globale de ma posture dans le monde intersensoriel, une « forme » au sens de la Gestaltpsychologie. »

[100] U. Galimberti, *op. cit.*, p. 27 : « Mais Platon croit en la vérité, ou plutôt, il croit dans l'essence *transcendante* de la vérité. C'est pourquoi la philosophie qu'il inaugure exige l'abandon de la terre, de cette dimension matérielle, corporelle et iconographique que représentait la tragédie, pour le ciel idéal et numéral que seule l'âme libérée du corps peut atteindre. D'où l'abîme entre le corps et la vérité, leur rapport antithétique échappant à toute réconciliation métaphysique. Destruction, donc, de l'ambivalence symbolique (συμ-βαλλειν) du corps et création d'une logique disjonctive (δια-βαλλειν), où le positif est entièrement situé dans les cieux, siège de toutes les valeurs, et le négatif entièrement relégué sur la terre, où la matière n'est qu'obstacle et entrave à la recherche de la Vérité. »

disjonctive » qui ne peut se réaliser que par la destruction de « l'ambivalence symbolique du corps ».

Les genres narratifs de l'époque ont des origines différentes ainsi que des couches sociales différentes, que représentent les différentes types des proses narratives. Il faut tenir compte, par exemple, du problème du descriptif concernant la définition du corps parce que les types de représentation varient en fonction des différents types de narration et de personnages représentés. Nous prenons comme exemple des descriptions corporelles dans la Xe nouvelle de l'*Heptaméron* et dans le chapitre XXVII de *Gargantua*. Nous prenons à titre de comparaison des scènes de la blessure physique afin de montrer la différence de la tournure employée pour l'exprimer selon les différents types de texte.

La nouvelle X d'*Heptaméron* s'inscrit dans la tradition chevaleresque des Amadys comme l'indique le nom du héros Amadour, et Floride, la héroïne de la nouvelle se fait une blessure à son visage :

> parquoy, aymant mieulx faire tort à son visaige, en le diminuant, que de souffrir par elle le cueur d'un si honneste homme brusler d'un si meschant feu, print une pierre qui estoit en la chappelle, et s'en donna par le visaige si grand coup, que la bouche, le nez et les œilz en estoient tout difformez. Et, à fin que l'on ne soupsonnast qu'elle l'eut faict, quant la contesse l'envoya querir, se laissa tomber en sortant de la chappelle le visaige contre terre et en cryant bien hault. Arriva la comtesse qui la trouva en ce piteux estat, et incontinant fut pansée et bandée par tout le visaige[101].

Cette citation de la nouvelle X dans l'*Heptaméron* oppose le corps et « le cueur » de sorte que ce dernier prime sur le premier, Floride « aymant mieulx faire tort à son visaige, en le diminuant, que de souffrir par elle le cueur d'un si honneste homme brusler d'un si meschant feu ». L'enjeu y est la souffrance du cœur, et qui n'est même pas la sienne. Elle se fait mal physiquement pour que cet homme ne souffre pas du cœur, au sens moral, car la souffrance morale est plus grave que la douleur physique. C'est ainsi que la description physique de la blessure y est restreinte au minimal. Nous ne pouvons imaginer la conséquence de « si grand coup » sur le visage que par l'expression « tout difformez ».

[101] *Heptaméron*, 10ème nouvelle, pp. 77-78.

En revanche, Rabelais s'amuse à parodier les romans de chevalerie en représentant ici une action menée non par un chevalier mais par un moine-soldat, et la description de la blessure physique dans le chapitre XXVII de *Gargantua* prend une tournure différente :

> Es uns escarbouilloyt la cervelle, es aultres rompoyt bras et jambes, es aultres deslochoyt les spondyles du coul, es aultres demoulloyt les reins, avalloyt le nez, poschoyt les yeulx, fendoyt les mandibules, enfonçoyt les dens en la gueule, descroulloyt les omoplates, sphaceloyt les greves, desgondoit les ischies: debezilloit les fauciles. […] Et si personne tant feust esprins de temerité qu'il luy voulust resister en face, là monstroyt il la force de ses muscles. Car il leurs transperçoyt la poictrine par le mediastine et par le cueur: à d'aultres donnant suz la faulte des coustes, leurs subvertissoyt l'estomach, et mouroient soubdainement, es aultres tant fierement frappoyt par le nombril, qu'il leurs faisoyt sortit les tripes, es aultres parmy les couillons persoyt le boiau cullier. Croiez que c'estoyt le plus horrible spectacle qu'on veit oncques[102].

Au lieu de limiter comme dans la nouvelle X d'*Heptaméron* la description physique sur « la bouche, le nez et les œilz » « tout difformez », Rabelais élabore l'écriture anatomique sur la blessure sans lui attacher aucune analyse psychique des victimes. Il ne s'agit pas ici de douleur physique, ni d'état psychique. Il s'agit ici d'un autre registre que de la plume de l'auteur d'*Heptaméron*. En parodiant les codes lyriques médiévauxdu portrait[103], Rabelais décrit les parties intérieures et extérieures du corps de façon anatomique, dans l'ambiance affirmative sur le corps humain qui prépare en 1543 *De humani corporis fabrica* d'A. Vésale.

L'image corporelle de même catégorie apparaît ainsi différemment selon le registre des récits. La corporalité chez Rabelais s'attache souvent au bas corporel au sens bakhtinien du terme. En revanche, dans un registre courtois, certaines nouvelles dans l'*Heptaméron* ont tendance à faire primer la description intérieure des personnages au détriment de la description physique. La comparaison de deux citations ci-dessus sur la blessure, celle de l'*Heptaméron* et celle de *Gargantua*, montre qu'une nouvelle située dans la lignée des romans chevaleresques et sa parodie n'ont pas la même représentation à l'égard du corps.

C'est ainsi que les matières d'analyse vont dépendre à la fois des types de prose, et des modes de délimitation de l'image corporelle discursive. Alors que le phénomène du corps réel refuse

[102] *Gargantua*, XXVII, pp.79-80.
[103] E. Faral, *op.cit.*, p. 79.

« une sélection de la vision comme condition préalable de la délimitation[104] », l'écriture sur le corps est « une sélection de la vision » déjà effectuée par le narrateur sur le corps. Mais démarquer l'image discursive corporelle des textes est une autre sélection de vision à laquelle nous devons procéder, parce que la description d'un phénomène corporel ne consiste pas qu'en des termes directement portés sur le corps tels que la tête et le dos. Cela consiste dans la reconstitution de la corporéité chez le lecteur à travers la lecture.

Les trois modes d'approche : le corps de l'extérieur, de l'intérieur et le corps en mouvement crypté

Afin de mettre en ordre la combinaison de deux thèmes de l'image écrite du corps et de genres narratifs, et en tenant compte de la reflextion sur le corps d'U. Galimberti, nous essayons d'employer la modalité la plus simple possible au risque de laisser échapper l'ambivalence corporelle. Dans l'ambivalence que présente la corporéité, afin de circonscrire l'image du corps écrit, il faut donc fixer le lieu de son apparition dans des relations complexes des signes. Tout en affirmant l'impossibilité dichotomique que présente la corporéité, nous devons tout de même aborder le sujet sous des angles différents que suscitent les proses narratives de l'époque.

Il serait ainsi approprié d'aborder le sujet du phénomène corporel écrit en trois phases ; 1) celle que nous pouvons saisir de l'intérieur que nous intitulons le « corps percevant » ; 2) et celle de l'extérieur que nous catégorisons comme « corps perçu » ; 3) et comme troisième étape, nous l'abordons sous l'aspect du « corps signifiant », thème qui fait partie du « corps perçu », mais en tant que signe crypté, de communication.

Bien que cette modalité d'approche en trois parties vise à saisir l'image du corps dans les textes de façon inclusive, comme le montrent les deux citations sur la blessure physique, les enjeux diffèrent en fonction du registre du récit. Par ailleurs, selon les sous-thèmes du corps tels que l'esthétique ou le geste, nous devons reconnaître un traitement différencié du corpus.

Dans la première partie sur le corps percevant, nous traitons principalement les *Angoysses* d'Hélisenne et l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, puisque ces deux ouvrages abondent en perceptions sur le champ visuel. En revanche, parmi les cinq sens perceptifs, les autres sens comme l'odorat ou le goût trouvent peu de lieux pour se développer dans les *Angoysses* ni dans

[104] U. Galimberti, *op. cit.*, p. 14.

l'*Heptaméron*. Il en est davantage avec d'autres textes de notre corpus. C'est ainsi que les autres textes seront cités principalement à titre de comparaions.

Dans la deuxième partie, à la différence de première partie, nous abordons les textes selon les sous-thème tels que l'esthétique du corps, la morale du corps, ou le corps à la guerre. Ici, l'argument sur le corps statique et celui en mouvement introduira deux axes pour aborder le sujet. Pour le corps statique, il s'agira naturellement du savoir et du jugement moral sur le corps qui s'étendent derrière l'image décrite du corps. En même temps, il s'agira aussi de rôles que jouent ces images dans les proses narratives. Pour le corps en mouvement, nous nous concentrons sur le corps à la guerre dans l'œuvre de Rabelais, afin de voir l'évolution militaire et les changements sociaux qui y sont impliqués.

Dans la troisième partie sur le corps signifiant qui est dérivé du corps en mouvement dans la deuxième partie, le geste à la Renaissance sera examiné notamment autour de l'épisode de dialogue gestuel entre Thaumaste et Panurge dans *Pantagruel*. Il nous fournira abondamment des matières socio-historiques appropriées à une étude générique sur le geste à l'époque. Ensuite, à partir de là, sous le thème du corps signifiant crypté, nous avons pour but final de déchiffrer le sens des gestes dans les épisodes, et d'interpréter l'épisode dans l'ensemble.

PREMIERE PARTIE
Le corps percevant : la poétique du corps

Problématiques et modes d'approches : le réalisme, l'expérience de lecture, la corporéité, la description perceptive.

Nous nous servirons de la classification des relations interactives définies par J. Milly[105] D'abord, le texte s'inscrit dans une relation « entre la langue, qui est un système social de communication, et l'intention individuelle de l'auteur ». L'image corporelle qui se trouve dans cette relation engage dans le fonctionnement du récit des motifs importants, tel que le regard, qui exige des réflexions sur les conditions socio-historiques dans lesquelles vivent les auteurs de l'époque. Par exemple, nous verrons dans la première partie sur le corps percevant, à propos des champs visuel et auditif du récit l'importance des dispositifs ecclésiaux et l'influence du néo-platonisme.

Pour nous servir des termes de Jean Milly, l'image corporelle s'inscrit dans le texte dans une relation « entre l'ensemble des signes (lettres, mots, phrases) qui le (=texte) constitue, et les capacités réceptives du lecteur ». Dans cette relation, l'image du corps écrite se trouve dans les expériences corporelles virtuelles qu'évoque le langage chez le lecteur. Il s'agit de la corporéité perceptive comme expérience physique ou psychique du monde vécu tissé par le langage. A travers la lecture de l'ensemble de signes qu'est le texte, le lecteur constitue en soi la diégèse du récit ainsi que des expériences corporelles et psychiques, soit des personnages, soit du narrateur selon le mode et la voix de récit[106]. L'image corporelle que nous obtenons dans cette relation désigne donc les expériences perspectives décrites dans le monde vécu du récit.

Cette relation évoque les deux sens interactifs qui mènent à la deuxième partie sur le corps perçu, comme le vecteur inverse du corps percevant. Ici la corporéité perceptive s'apparente à la vraisemblance du récit. Afin que le lecteur vive les expériences perceptives virtuelles du récit, il faut que la diégèse soit probante. Dans ce sens, la procédure de l'abstraction de la corporéité perceptive dans le texte s'approche de la quête de l'effet du réel qu'appelle R. Barthes[107] dans le fonctionnement du style descriptif réaliste. Mais la notion de vraisemblance dans les textes narratifs fictifs à la Renaissance comme nous le verrons n'est pas celle des romans modernes.

---

[105] J. Milly, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992, Armand Colin, 2005, p. 3.
[106] *Cf.*, G. Genette, *Figures III*, Paris, le Seuil, 1972.
[107] Voir R. Barthes, « L'effet de réel » dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81-90.

La troisième relation est celle « entre lui-même [le texte] et les conditions extérieures (matérielles, sociales, historiques) de son émission et de sa réception ». Cette relation nous amènera à l'examen du contexte social et historique des ouvrages étudiés mais aussi à la prise en compte de l'importance de l'évolution des modes de transmission littéraire sur l'évolution stylistique des récits narratifs par rapport à la corporéité perceptive descriptive.

La quatrième relation « entre son message et celui d'autres textes antérieurs » nous obligera à mener une étude à la fois diachronique et synchronique des textes étudiés. Comme nous l'avons déjà remarqué ci-dessus, notre corpus étant étendu entre 1515 et 1560, nous nous efforcerons de l'étudier dans un contexte diachronique littéraire en nous référant aux périodes tant antérieures qu'ultérieures.

Il faut d'abord signaler l'importance accordée à la vue par rapport aux autres sens perceptifs. De même que nous constatons une inégalité importante de la présence de la corporéité parmi les textes de l'époque, nous rencontrons une disparité similaire quant à la perception des cinq sens. Comme nous le verrons dans l'analyse du texte, l'image du corps percevant s'y manifeste principalement sur le plan « visuel écrit ». Avec le corps réel, l'appréhension du monde extérieur est un acte (passif ou actif), qui provoque une sensation physique ou psychique chez celui qui perçoit. Avec l'image du corps percevant dans les textes narratifs, elle peut s'exprimer par la description des objets « perçus », « sentis » et par les autres sens perceptifs. En d'autres termes, ce sont les objets « décrits » qui constituent indirectement le sujet du corps dans la relation entre le texte et le lecteur.

Premier Chapitre
Les Angoysses douloureuses (1538) : le « roman psychologique »

Il serait donc pertinent de traiter d'abord des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* de Marguerite Briet, dame de Crenne (vers 1550-1552)[108], « l'une des premières femmes écrivains » après Christine de Pizan, et « l'aboutissement d'un renouvellement de la prose narrative » après M. Thorel[109]. Dans cette œuvre tripartite, nous allons nous focaliser sur la première partie, qui « annonce le tout début d'un genre que le texte d'Hélisenne de Crenne concourait à définir et qui ne portait pas encore de nom, à savoir le roman psychologique[110] ». Structuré par le « regard », comme forme active de la vue, il met en œuvre une communication tacite entre les personnes, en décrivant les corps par l'intermédiaire des regards des personnages.

1. Le regard dans l'amour pétrarquiste : l'innamoramento

Dans le passage suivant la narratrice, portant un habit somptueux, sort de la maison et devient cible de l'admiration à travers le regard des autres admirant sa « formosité de corps » :

---

[108] Pour une bibliographie détaillée sur les *Angoysses douleureuses*, voir les *Angoysses douloureuses*, éd. par Ch. De Buzon, Honoré Champion, Paris, 1997, p. 76-85. Et ses articles plus récents : Christine de Buzon, "Nécessité et contingence dans le récit de fiction en langue française autour de 1550", *Elseneur* n°25, Presses universitaires de Caen, septembre 2010, p. 97-110 ; « Roman et style piteux : Les Angoysses douloureuses qui procèdent d'amours (1538) d'Helisenne de Crenne », *Le Roman à la Renaissance*, Lyon, site de *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 2012. Ainsi que celui de P. Mounier, « Les Angoysses douloureuses d'Hélisenne de Crenne : un antiroman sérieux », *Études françaises*, Volume 42, numéro 1, 2006, p. 91-109. Nous nous contentons ici de citer deux études principales : J.-Ph. Beaulieu, *Le didactisme amoureux et sa réalisation textuelle dans les œuvres d'Hélisenne de Crenne*, Thèse, Université d'Ottawa, 1988 ; Ch. de Buzon, *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours d'Hélisenne de Crenne (1538) : Lectures et « écritures »*, Thèse Université de Tours, 1990, 704 p. Nous avons utilisé l'édition de Ch. De Buzon. Pour des références, nous renvoyons à la pagination du texte original ainsi qu'à la pagination de l'édition critique.

[109] M. Thorel, *op.cit.*, p. 36.

[110] R. Cottrell « Le songe d'Hélisenne de Crenne » dans *Hélisenne de Crenne : L'écriture et ses doubles*, J.-P. Beaulieu et D. Desrosiers-Bonin (Dir.), Paris, Honoré Champion Editeur, 2004, p. 218. Mais voir aussi C. de Buzon, art. cité note 4, pour la reprise dans cette partie du texte du « style piteux » de *Flammette* imitée ici par le texte.

> [...] sortasmes de la chambre, en la compaignée de mes damoyselles, je cheminoie lentement, tenant gravité honneste, tout le monde jectoit son regard sur moy, en disant les ungs aux aultres : Voyez la, la creature excedant et oultrepassant toutes aultres en formosité de corps. Et apres qu'ilz m'avoient regardée, ilz alloient appeler les aultres, les faisant saillir de leurs domiciles, affin qu'ilz me veissent. C'estoit une chose admirable de veoir le peuple qui s'assembloit entour moy : et quand je fuz parvenue jusques au temple, plusieurs jeunes hommes venoyent en circuit tout à l'entour de moy, me monstrant semblant amoureux, par doulx et attrayantz regards tyrez du coing de l'œil, pour essayer de me divertir et decepvoir, mais je ne m'en soulcioye aulcunement[111].

Dans ce passage, nous trouvons, dans le champ lexique du regard, les expressions suivantes : « jectoit son regard sur moy » ; « Voyez la » ; « apres qu'ilz m'avoient regardée » ; « affin qu'ilz me veissent » ; « C'estoit une chose admirable de veoir le peuple qui s'assembloit entour moy » ; « me monstrant semblant amoureux, par doulx et attrayantz regardz tyrez du coing de l'œil ». Cinquante-sept mots sur cent vingt-trois mots, à savoir plus d'un tiers du passage convergent sur les expressions qui développent le monde fictif à travers les regards des personnages.

La première partie développe une histoire d'amour interdit, qui se crée et s'approfondit elle-même par des échanges de regards entre la narratrice, Hélisenne, et un jeune musicien, Guenelic. Hélisenne accompagne son mari dans une ville pour un procès. Un jour, elle voit Guenelic dans la rue à travers la fenêtre de sa chambre. Dorénavant l'histoire d'amour entre ces deux personnages est relaté du point de vue de la narratrice Hélisenne. L'échange de regard qui succède à ce premier contact pendant quelques jours avec Guenelic ne fait qu'augmenter le sentiment amoureux de la narratrice, et finit par se révéler à son mari, qui enferme sa femme dans un château pour l'éloigner de Guenelic et pour la punir.

En revanche, la deuxième partie et la troisième partie sont remplies d'aventures de Guenelic à la quête d'Hélisenne, en prenant le registre plutôt d'un roman d'aventure que d'un roman sentimental. Elles se déroulent aussi selon un point de vue, qui est, cette fois-ci, celui de Guenelic, à l'exception de la fin relatée par son compagnon Quezinstra qui témoigne de leur mort. A la différence de la première partie, les deux dernières se composent en grande partie de dialogues, avec très peu de descriptions concernant le regard ou la vue, et ce qui va de soi sans la présence de l'autre interlocuteur Hélisenne.

[111] *Les Angoysses douleureuses*, p.123 (f. C2v°).

C’est donc la première partie en tant que roman sentimental qui nous intéresse ici. Voyons la scène de la première rencontre d’Hélisenne avec Guenelic à travers la fenêtre :

> Et le lendemain me levay assez matin (ce que n’estoit ma coustume) et en m’habillant vins ouvrir la fenestre, et en regardant à l’aultre part de la rue, je veis ung jeune homme, aussi regardant à sa fenestre, lequel je prins à regarder ententivement, il me sembla de tres belle forme et selon que je povoye conjecturer à sa phisonomie, je l’estimoys, gracieux et amyable : il avoit le visage riant, la chevelure creppe, ung petit blonde, et sans avoir barbe qui estoit manifeste demonstrance, de sa gentile jeunesse. Il estoit assez honneste en son habit, toutesfoys sans user d’acoustremens superfluz. Et au moyen de la grande chaleur, n’avoit aultre habillement, qu’ung pourpoint de satin noir. Apres l’avoir plus que trop regardé retiray ma veue : mais par force estoye contraincte retourner mes yeulx, vers luy, il me regardoit aussi, dont j’estoys fort contente : mais je prenoye admiration, en meymesmes, de me trouver ainsi subjecte, à regarder ce jeune homme, ce que d’aultres jamais ne m’estoit advenu, J’avoys accoustumé de prendre et captiver les hommes, et ne me faisoye que rire d’eulx : mais moymesmes miserablement, je fuz prise. Je ne povois retirer mes yeulx, et ne desirois aultre plaisir que cestuy la[112].

La première rencontre d’Hélisenne avec Guenelic, est ainsi remplie de l’acte de « regard ». Tout au début de ce passage, la vue et le regard sont employés de telle manière qu’il peignent l’effet, donc l’émotion avant l’objet même, dont on a fort peu de détails descriptifs, sinon une « belle forme » répondant à la « formosité de corps » d’Helisenne, et le mouvement intérieur, par la description de l’acte de perception : « … en m’habillant vins ouvrir la fenestre, et en regardant à l’autre part de la rue, je veis ung jeune homme, aussi regardant à sa fenestre, lequel je prins à regarder ententivement ».

Dans cette scène, la narratrice mentionne successivement le regard, la vue, et de nouveau le regard, et réussit avec virtuosité à décrire le moment de la naissance du sentiment amoureux avant même de décrire l’objet de cet amour. La narratrice jette un regard par la fenêtre et aperçoit « ung jeune homme », un objet qui attire son attention, sur lequel elle fixe son regard « ententivement », qui est le moment de la naissance du sentiment amoureux, vient ensuite le portrait et l’échange de regards.

C. H. Winn a montré que le texte reprenait ici un schéma pétrarquiste et appliquait le terme de l’« *innamoramento* » pour désigner ce moment fatal à travers le regard dans les

[112] *Les Angoysses douleureuses*, pp.102-103 (f. A 5v°-6r°).

Angoysses[113] ; le schéma selon lequel le « thème du regard joue un rôle capital dans la littérature du seizième siècle en France », est « exploité par ceux qui puisent aux traditions pétrarquiste et platonicienne, il sert à fixer le moment fatal de "l'*innamoramento*"»[114]. La narratrice décrit ainsi le rôle du regard en termes pétrarquistes et néoplatoniciens[115] :

> Amours n'est aultre chose qu'une contemplation de la chose aymée : de laquelle plus de delit se prend aveq la pensée, qu'avecq l'effaict corporel[116].

Mais quelques pages plus loin, elle le reformule ainsi :

> Amour n'est aultre chose, qu'une oblivion de raison, qui à personne prudente ne convient, par ce qu'il trouble le conseil, et rompt les haulx et genereulx esperitz[117].

L'amour est ici défini comme une forme de folie, ou « une oblivion de raison », créé et approfondi par « une contemplation de la chose aymée ». Or ces contradictions sont fondées dans l'amour pétrarquiste sur la tension entre l'âme et le corps, ce qui est même la condition essentielle de l'amour fatal. Lorsque la raison s'incline devant les sens, la sensualité l'emporte :

> Et pour finale resolution, pour le moins je veulx avoir le plaisir, du regard delectable de mon amy. Je nourriray amours tacitement en mon cueur, sans le divulguer à personne, tant soit il mon amy fidele. Ainsi doncques, commencay du tout à chasser raison, parquoy la sensualité demeura superieure[118].

L'amour est, en chassant la raison, éprouvé comme quelque chose de charnel. Or l'amour et la sensualité passent par le regard et la tension repose précisément sur cette double valeur du regard et de l'échange des regards. Si à la manière de Pétrarque, la narratrice fait « descendre l'amour du ciel sur la terre et de l'intelligence dans le cœur[119] », elle en rend aussi les tensions précisément dans la

---

[113] Voir C. H. Winn, « La symbolique du regard dans *Les Angoysses douloureuses qui procèdent d'Amours* d'Hélisenne de Crenne », *Orbis Litterarum*, 1985, vol. 40, p. 207.
[114] J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, José Corti, 1981.
[115] En ce qui concerne le rôle du regard dans la philosophie amoureuse de la Renaissance, voir Marsile Ficin, *Commentaire sur le "Banquet" de Platon, de l'amour*, texte établi, traduit, présenté et annoté par P. Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002, deuxième discours, chapitre IX.
[116] *Les Angoysses douleureuses*, p. 201, (f. H 8).
[117] *Les Angoysses douleureuses*, p. 203, (f. I.
[118] *Les Angoysses douleureuses*, p.105 (f.A7v°)
[119] M. Piéri, *Le Pétrarquisme au XVIe siècle : Pétrarque et Ronsard, ou de l'influence de Pétrarque sur la Pléiade Française*, Marseille, 1895, Slatkine Reprints, Genève, 1970, p. 11.

mise en scène des sens et de la perception. Le pétrarquisme, et le néo-platonisme comme l'approfondissement de ce premier dans le cadre de l'amour[120], venant d'Italie, accordent une importance essentielle et au corps et au regard dans la spiritualisation de l'amour. Dorénavant, le corps devient la première étape des échelles de l'amour. Il est un moment indispensable pour atteindre l'amour divin, mais il peut aussi y faire obstacle, en l'avilissant. A cette tension de l'amour pétrarquiste s'ajoute en effet la tension propre à l'amour néoplatonicien.

Ce rapport contradictoire entre l'âme et le corps explique la prégnance de la synecdoque dans le pétrarquisme. En effet, ce dernier a comme caractéristique l'expression de la totalité par des parties intégrantes. L'objet d'amour est décrit et admiré pour sa totalité mais représenté notamment par le regard ou un des membres du corps comme le bras, la main, les cheveux. L'aspect physique de l'amour est accentué et effacé à la fois. Dans le cas des *Angoysses*, l'objet d'amour qu'est Guenelic n'est décrit, dans la plupart des cas, que par une partie de son physique. Si le bras blanc et les yeux sont des motifs favoris du pétrarquisme sur lesquels se focalisent la représentation de l'objet d'amour féminin, dans le cas masculin de Guenelic, la narratrice le dépeint à travers ses cheveux :

> je vey qu'il estoit plus pensif qu'il n'avoit accoustumé et se pourmenoit seul, tenant son bonnet en sa main, pour me donner recreation en voyant ses beaux cheveulx tant bien pignez[121].

Mais l'objet du roman n'est pas d'écrire un blason[122], si le portrait est si abstrait c'est précisément que l'essentiel est, dans la dramaturgie propre du roman, le rôle du regard. L'effet produit par le regard de la dame sur Guenelic s'ajoute à l'effet propre du regard de son amant :

> Mais le lendemain matin, allay ouyr les suffraiges divins en ung petit temple : et ainsi que voulois retourner, je vy mon amy, lequel me jecta une tres percante œillade, qui me fut penetrative jusques au cueur[123].

---

[120] Voir D. Ménager, *Introduction à la vie littéraire du XVIe siècle*, Dunod, Paris, 1968, p. 90-91. Et plus précisément sur cette valorisation du corps et ce rôle essentiel du regard, voir aussi les analyses de Th. Hunkeler dans *Le Vif du sens. Corps et Poésie selon Maurice Scève*, Genève, Droz, 2003.

[121] *Les Angoysses douleureuses,* pp. 126-127 f. C iiii.

[122] Voir sur ce point J. Incardona, *Le genre narratif sentimental en France au XVIe s. Structures et jeux onomastiques autour des Angoysses douloureuses qui procèdent d'amours*, thèse doctorale, Valencia, 2003, p. 141 et suivant.

[123] *Les Angoysses douleureuses,* p.115, (f.B5).

Si son corps est la plupart du temps prisonnier de sa chambre, qui représente son statut de femme mariée et enfermée en pays étranger, privée de la liberté d'aller et venir et de percevoir sauf pour aller « ouyr les suffraiges divins en ung petit temple », ses yeux constituent sa seule voie pour communiquer ses sentiments, comme la fenêtre est la voie d'accès au monde extérieur où se trouve son amant[124]:

> En ceste deliberation passay encores quatre jours, je n'osoye plus regarder à la fenestre en la presence de mon mary : mais en son absence, je usoys des regardz accoustumez.

Le lendemain de la première rencontre, elle se précipite à la fenêtre pour profiter sans limite du plaisir de regarder Guenelic :

> Nonobstant cela, d'ung grand et fervent desir portée, je m'habillay le plus hastivement que je peuz, pour venir à la fenestre, ou j'attendois d'avoir singulier plaisir, et incontinent que j'y fuz, vy celluy qui estoit le vray possesseur et seigneur de mon cueur. Alors je commencay à user de regards impudicques, delaissant toute craincte et vergoigne, moy qui jusques à ce temps avois usé de regards simples et honnestes : il avoit aussi ses yeulx inseparablement sur moy[125] .

Dans la première rencontre ainsi que dans la deuxième, elle s'habille pour se préparer à s'approcher de la fenêtre. Dans la typologie de l'amour pétrarquiste, avant l'approfondissement de l'amour, la narratrice a besoin de s'habiller pour s'armer de la raison « le plus hastivement » afin de se lancer au plaisir du regard qui est la « follie ». Ce double cadrage de perspective tant physique que psychologique, délibérément structuré, justifie la rhétorique de la synecdoque.

Ainsi saisie par le désir du regard, la narratrice désormais continue à remplir la suite de l'histoire avec son monologue, expliquant sa douleur sentimentale qu'est son amour interdit, approfondi et developpé au fil de l'histoire. Le regard y joue donc un rôle essentiel. Dans la

---

[124] C. H. Winn mentionne l'importance de l'espace dans le roman. Il s'agit de la tension dans les doubles prisons de la raison et de la chambre, qui enferment sa « folie » sentimentale ainsi qu'elle-même. Ces tensions dans les deux niveaux de prison évoluent en parallèle au fil d'histoire. C. H. Winn, « Perception spatiale dans les *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* », *Degré second – Studies in French Literature*, n° 9, 1985, p. 3 : « Désormais la conquête d'Hélisenne devient la conquête de l'espace protecteur que le mari entend maintenir entre sa femme et l'Autre masculin. Celui qui convoite n'hésite pas à « agresser » cet espace, à transgresser les limites qui le séparent de l'objet convoité. Eblouis par la beauté corporelle d'Hélisenne lors de sa venue au temple, les jeunes gens expriment leur désir en se rapprochant d'elle, en l'entourant, en tentant de la capturer dans leur champ visuel. »

[125] *Les Angoysses douleureuses*, p.106, (f. A7 v°).

première étape physique de l'amour, il joue le rôle de capteur du plaisir sensuel. Dans l'étape supérieure, le regard joue un autre rôle de « fenêtre de l'âme », à savoir, par « le langage des yeux s'établit la communication spontanée[126]. »

Ce motif du regard partagé et exploité chez les poètes pétrarquistes de l'époque joue ici un rôle particulier en étant narrativisé par l'œuvre de Hélisenne. C'est à ce titre que cette œuvre est considérée comme le premier roman sentimental de la littérature française.

2. Le réalisme subjectif dans la peinture psychique

En considérant *les Angoysses* comme premier roman sentimental, G. Reynier attache, dans ses *Origines du roman réaliste*[127], le réalisme[128] du roman à la précision des détails et à leur vraisemblance. En d'autres termes, le réalisme dans le monde narratif ne peut pas désigner le réel, de même que l'écriture sur le corps dans les textes narratifs n'a pas de référent réel. Le corps percevant écrit ne se trouve que dans l'illusion du réel de ce monde narré. Le réalisme est donc un style qui vise à rendre l'histoire vraisemblable en développant la précision des détails dans la diégèse.

Si le vraisemblable, évoqué par la précision des détails, caractérise la modernité de la prose, il serait donc pertinent d'aborder les *Angoysses* selon cette perspective en nous appuyant sur le thème du regard, d'une part parce que, comme le remarque T. Todorov, il est indéniable que le réalisme « occupe bien une place à part, puisqu'il a pu être maintenu, sous des formes diverses, au sommet de la hiérarchie des discours pendant une longue et décisive période de la littérature européenne », et « on en trouve les prémices dès la Renaissance[129] ». Mais la particularité de ce réalisme est ici de pouvoir être défini ainsi parce qu'il est subjectif, que la corporéité perceptive se déploie notamment dans le champ visuel.

---

[126] C. H. Winn, « La symbolique du regard dans *Les Angoysses douloureuses qui procèdent d'Amours* d'Hélisenne de Crenne », *Orbis Litterarum* 1985, 40, p. 209.

[127] G. Reynier, *Les origines du roman réaliste*, Paris, 1912, réimpression, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 340.

[128] Nous utilisons le terme du réalisme au sens courant du terme, comme équivalent d'un style qui vise la vraismblance dans la diégèse, différents des mouvements littéraires du XIXe siècle qui porte ce nom.

[129] T. Todorov, « Présentation » dans *Littérature et réalité*, Genettes (Gérard), Todorov (Tzvetan), (sous la direction de), Paris, Seuil, 1982, p. 7.

Les *Angoysses* étant un récit successivement intradiégétique et homodiégétique selon la classification de G. Genette[130], le monde fictif se déroule uniquement du point de vue subjectif de la narratrice, et la vraisemblance s'établit précisément à travers la perception visuelle de cette narratrice-personnage pour le lecteur. C. Winn confirme à juste titre que « le champ de perception constitue l'univers du roman[131] », et l'« action se borne à des échanges de regards, à l'examen scrupuleux d'un œil perspicace qui impose au lecteur sa vision[132]. »

La corporéité en question ici est donc celle qui se trouve dans la vraisemblance de la diégèse vécue par la narratrice, et développée à la fois sur son champ visuel décrit et dans la description de son état psychologique. En d'autres termes, l'enjeu converge vers l'approfondissement de la psychologie individuelle et le discours sur le rapport entre l'âme et le corps. Nous suivons donc la vraisemblance dans l'approfondissement de l'individu à travers la description psychique de la narratrice, liée à sa corporéité. L'« innamoramento » est un instant de pouvoir potentiel que comprend l'amour. Et ce dernier, nourri par la perception, a pour corollaire un approfondissement de la description de l'intériorité et de la relation de l'âme au corps dans la lignée de la poésie amoureuse contemporaine. La vieille demoiselle inscrit elle-même son analyse du rôle des sens dans un discours moral en partie hérité de la courtoisie, notamment dans une progression des cinq points d'amour :

> Vous debvez entendre qu'il y a cinq poinctz ou cinq degrez especiaulx en Amours, C'est assavoir le regard, le baiser, le parler, l'attouchement : et le dernier le plus desiré, auquel tous les aultres tendent. Pour finale resolution, c'est celluy qui par honnesteté, s'appelle le don de mercy[133] .

cette première partie limite la relation amoureuse au premier stade, celui du regard, qui est précisément le lieu de tension entre cette conception courtoise et une conception platonicienne où l'amour présente une occasion d'approfondissement ou de ? sublimation de soi, au moyen de la « contemplation de la chose aymée », en partant de la perception terrestre, celle des sens physiques.

---

[130] G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 238 et suivant.
[131] H. W. Colette, « La symbolique du regard dans les *Angoysses douloureuses qui procèdent d'Amours* d'Hélisenne de Crenne », dans *Orbis Litterarum*, t. 40, 1985, p. 207.
[132] *Ibid*., p. 207.
[133] *Les Angoysses douleureuses*, p. 214-215, (f. I 7). Voir aussi la note 298 de C. de Buzon sur les cinq sens dans la poésie, p. 549.

Ce développement des topoi de la poésie pétrarquiste et néoplatonicienne dans le cadre d'un discours narratif à la première personne se caractérise par l'approfondissement de la subjectivité[134]. La concience de soi se manifeste d'abord dans les *Angoysses* par la conscience par la narratrice de sa beauté :

> … j'estoye de forme elegante, et de tout si bien proportionnée, que j'excedoye toutes aultres femmes en beaulté de corps, et si j'eusse esté aussi accomplye en beaulté de visage, je m'eusse hardiment osé nommer des plus belles de France[135].

La narratrice compare sa beauté physique à celles des autres femmes, et non pas avec la nature comme l'auraient fait les poètes masculins de l'époque pour l'idéaliser. En même temps, notons que la narratrice n'idéalise pas sa beauté féminine, à la différence de la plupart des poètes contemporains. Elle reconnaît son infériorité « en beaulté de visage » par rapport à sa « beaulté de corps ». C'est un manifeste de la dignité du corps féminin, exprimé non pas par un homme, mais par une femme qui ne partageait pas la notion stéréotypée de canon de la beauté féminine, qui mettait systématiquement sur le même plan le physique féminin et la nature[136].

Nous retrouvons l'analyse de la beauté de son corps dans la scène de la soirée mais cette fois réfléchie dans le discours d'autrui. La narratrice relate l'admiration des gens pour la beauté non pas de son visage, mais de son corps. Entourée par la foule qui l'admire, elle l'allègue pour accréditer la beauté physique affirmée par elle-même :

---

[134] C*f.* M. Zink, *La subjectivité littéraire : Autour du siècle de saint Louis*, Paris, P.U.F., 1985, p. 12 : « Mais que faut-il entendre par subjectivité littéraire ? Non pas, bien évidemment, l'effusion spontanée ou l'expression véritable dans un texte de la personnalité, des opinions ou des sentiments de son auteur. Mais ce qui marque le texte comme le point de vue d'une conscience. En ce sens, la subjectivité littéraire définit la littérature. Celle-ci n'existe vraiment qu'à partir du moment où le texte ne se donne ni pour une information sur le monde prétendant à une vérité générale et objective, ni pour l'expression d'une vérité métaphysique ou sacrée, mais quand il se désigne comme le produit d'une conscience particulière, partagé entre l'arbitraire de la subjectivité individuelle et la nécessité contraignante des formes du langage.

[135] *Idem*, p. 99-100.

[136] E. Guild, « 'Suyvant le naturel du sexe foeminin' : The Representation of the Feminine in *Les Angoyesses douleureuses qui procedent d'amours* », dans *Humanisme and letters in the age of François Ier*, éd. par P.Ford et G. Jondorf, Cambridge, 1996, pp. 73-85 : « function and representation of the body in this text is markedly different from the woman's body in male-authored lover's discourse, where 'feminine', 'nature', and 'body' tend to be equated with each other. »

> … mais ilz affermoient que j'estoye la plus accomplie en formosité de corps qu'ilz eussent jamais veue. Je faignoys de regarder aultre part : mais je les escoutoys, et eusse prins singulier plaisir à telles legieres vanitez ...

Au lieu de chanter la beauté idéale de l'objet d'amour, c'est elle-même, comme objet d'admiration, qui savoure la louange des autres. Il ne s'agit pas seulement ici de défi contre le machisme légitimé sous le nom de pétrarquisme comme le veut D. Wood[137], mais d'une percée dans le monde littéraire par le transfert pétrarquisme dans le monde de la prose[138], qui met en scène une « narratrice », au lieu d'un « narrateur ».

En même temps, cette subjectivité du style contient un potentiel à dépasser le cadre pétrarquiste schématique, pour atteindre un approfondissement de la subjectivité. Nous avons mentionné le rôle de prison que joue la chambre de la narratrice. Cependant, cette prison peut lui servir aussi d'abri contre le regard de son mari :

> … avec ung grand desir trouvay subtil moyen de les luy consigner, et il les receut joyeusement, et tout subit apres les luy avoir exhibées, me retiray en ma chambre, ou j'estoys plus volutiers seule, que accompaignée, pur plus solitairement continuer en mes fantasieuses pensées, et en telle solicitude, je me delectoye à lire les lettres de mon amy[139].

La narratrice « en telle solicitude » se sent rassurée pour lire les lettres de son ami. Si, comme le prétend D. Régnier-Bohler, la communauté médiévale se fondait sur la participation de tous les membres comme une partie intégrante de la totalité, le plaisir que trouve la narratrice dans cette espace privé est « un barrage à l'idéal de la sociabilité, à la libre circulation des biens et des êtres, en particulier à la liberté de manger ensemble[140] ».

---

[137] D. Wood, *Hélisenne de Crenne*, Madison-Teaneck, Associated University Press, 2000, p. 17 : « Reading her prose as literature and not as personal reminiscences deepens one's respect for her accomplishment. Like Christine de Pizan, she wrote within the idiom of her time and in the language of the literary tradition of a patriarchal society. As such, she asserted, by her own example, that women could equal men on their own ground and by their own standards of judgment. Hélisenne purposefully chose not to write as a *woman* but as an *author*, thereby automatically according herself superior status in the eyes of her contemporaries. By assuming the persona of an author, she attempted to achieve parity for her gender in a manner analogous to her defense of women's souls as being equal to men's. »

[138] Dans l'histoire du roman français, l'influence des romans étrangers ou la reprise des romans chevaleresques médiévaux sont incontournables. Notamment, l'influence de Flamette doit être mentionnée.

[139] *Les Angoysses douleureuses*, p. 134 f. C 8 v°- f. D.

[140] Danielle Régnier-Bohler « Exploration d'une littérature », dans *Histoire de la vie privée : De l'Europe féodale à la Renaissance* 2, Paris, Seuil, 1985, p. 315.

La subjectivité, approfondie par le moment de l'amour pétrarquiste et dépassant ce dernier, amène le détachement de l'individu de la communauté. C'est là que nous pourrions apercevoir une image de l'homme moderne, dont la vie se déroule davantage dans l'espace privé, que dans l'espace communautaire, étant séparé volontairement de la vie communautaire. En outre, cette intériorisation de soi a un potentiel de réalisme subjectif. comme en poésie, bien que la nouvelle ne s'y prête que d'une façon sporadique[141].Lorsque la narratrice pense au suicide, sous l'emprise de l'angoisse sentimentale, elle aspire à la mort de la nymphe Epyrie :

> maiz puis qu'il m'est impossible de trouver moyen de la mort, à cause de la presence de mon mary, je vouldroye qu'il m'advint comme à la belle nymphe Epyrie, laquelle en marchant sur l'herbe de son pied nud, tendre, et delicat, ung aspic venimeux la picqua d'une dent, en y laissant mourir. … mais je croy que quelque furie infernale que j'avoye invocquée, se monstra diligente de me servir selon mon affectueux desir, par ce qu'en regardant en plusieurs et divers lieux, se presenta et offrit devant ma veue ung petit cousteau, lequel je prins et le plus subtilement et occultement que je peuz en le cachant soubz ma robbe[142].

Le monde idéal et le monde réel y trouvent un point de contact dans « ung petit cousteau » qu'elle cache sous sa robe. Le couteau représentant la mort, imaginée et développée dans le monde perceptif imaginaire de la nymphe, elle l'intègre à son monde réel et vécu, au moyen de la perception visuelle ainsi que le toucher.

Ces petits morceaux de réalisme perceptif, ou subjectif, apparaît d'une façon intermittente. En reprenant la première citation, nous apercevons quelques précisions, de l'ordre du détail, du monde vécu de la narratrice :

> Et le lendemain me levay assez matin (ce que n'estoit ma coustume) et en m'habillant vins ouvrir la fenerstre, et en regardant à l'aultre part de la rue, je veis ung jeune homme, aussi regardant à sa fenestre.
>
> Quand le soleil matutin eut rendu le jour cler, il s'esveilla et me print entre ses bras[143].

---

[141] Nous entendons par le terme réalisme, un réalisme subjectif et non pas géographique. Sur ce dernier, au contraire, en accord avec le dramaturge classique, les informations sur les lieux et le nom des personnages y restent au minimal. C. H. Winn, « Perception spatiale dans les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours », *Degré second – Studies in French Literature*, n° 9, 1985, p. 2 : « A l'instar du dramaturge classique, la narratrice semble se refuser à décrire les lieux où évoluent les personnages. Aucune indication géographique n'est fournie. »

[142] *Les Angoysses douleureuses*, p.141 fd5- fd5v°.

[143] *Les Angoysses douleureuses*, p. 120, f. C.

Le style descriptif se fonde ainsi sur la description de ce que perçoit la narratrice. La lumière et les bras de son mari, les notations visuelles et tactiles, rendent ce petit passage bien crédible, d'autant plus que le reste de l'histoire se remarque par l'absence de notations perceptives concrètes en dehors des notations visuelles. C'est ainsi que l'œuvre se caractérise par un réalisme psychologique, qui rend vraisemblable la diégèse du récit. Le style restant plutôt narratif que descriptif, la vraisemblance qu'acquiert le personnage principal par l'approfondissement du réalisme psychologique s'apparente peu à de la description perceptive, de sorte que la corporéité du personnage-narratrice reste présente à travers tout le texte.

3. Les dispositifs dominants sur le champ visuel

En suivant les relations des signes dans lesquelles se trouve le texte, nous avons montré une corporéité qui se développe sur le champ visuel de la narratrice. En dernier lieu de l'analyse, nous étudierons, sous le thème du « regard » la présence d'une morale d'obédience religieuse dans le champ du regard. Comme l'affirme H. Friedrich et D. Ménager, « la Renaissance avait laïcisé la littérature[144] ». La scène principale de l'histoire est la chambre de la narratrice, où elle est enfermée, comme son âme est prisonnière de son corps. En dehors de sa chambre, les lieux présents dans les *Angoysses* ne sont pas nombreux. Dans la première partie, il n'y a que quatre lieux où se déroulent l'histoire : la chambre d'Hélisenne ; un temple où a lieu une fête solennelle ; une église qu'ils ont choisi comme lieu de rencontre secrète où ils échangent des lettres ; un monastère dans lequel se rend Hélisenne pour confesser son amour « à ung auctentique religieux. » .

Dans le roman sentimental structuré par le « regard », ce n'est pas un hasard si, à l'exception de sa chambre, les trois autres emplacements mentionnés sont religieux. En effet, chacun à leur façon, ils permettent de mettre en relief l'amour caché d'Hélisenne,.

A l'occasion de la fête solennelle, le corps d'Heslisenne est dévoré par le regard des jeunes gens :

> … tout le monde jectoit son regard sur moy, en disant les ungs aux aultres : Voyez la, la creature excedant et oultrepassant toutes aultres en formosité de corps. Et apres qu'ilz m'avoient regardée, ilz alloient appeler les aultres, les faisant saillir de leurs domiciles,

[144] D. Ménager, *Introduction à la vie littéraire du XVIe siècle*, Bordas, Paris, 1968, p. 25.

> affin qu'ilz me veissent. C'estoit une chose admirable de veoir le peuple qui s'assembloit entour moy : et quand je fuz parvenue jusques au temple, plusieurs jeunes hommes venoyent en circuit tout à l'entour de moy, me monstrant semblant amoureux, par doulx et attrayantz regards tyrez du coing de l'œil, pour essayer de me divertir et decepvoir, mais je ne m'en soulcioye aulcunement.[145]

Elle y est désirée par les regards. Après que ces hommes l'ont regardé, ils vont « appeler les aultres, les faisant saillir de leurs domiciles, » afin que les autres la voient, comme si elle était devenue un des objets d'idolâtrie lors de la fête solennelle. Dans une topologie où le corps sacré, du Christ et des saints doit monopoliser l'attention du peuple, c'est la narratrice qui concentre tous les regards. Si elle trouve cette situation « chose admirable de veoir », des regards mêmes, elle ne s'« en soulcioye aulcunement».

Cette rivalité avec l'institution religieuse sur le champ du regard, s'exprime ensuite lors de l'office divin qui succède à cette scène d'idolâtrie :

> Car toutes mes pensées estoyent accumulées en ung seul. Je regardoye en plusieurs et divers lieux, mais je ne veoye celluy qui estoit le singulier plaisir de ma veue, et ne vint jusques ad ce que le service divin fut commencé, et luy venu, il n'usa des regards accoustumez, mais ne feist seulement que passer devant moy. Je ymaginoye que c'estoit pour ce que mon mary estoit present, pour eviter de luy donner suspition, parquoy je fuz contente. Et quand l'office solennel fut finé, nous partasmes pour venir au logis, et passasmes le temps en recreation et voluptueulx plaisirs, jusques ad ce que retournasmes pour ouyr vespres, ou mon amy ne faillit de se trouver, lequel à ceste fois ne usa de discretion, par ce que à la presence de mon mary donnoit evidente demonstrance de son affection, par ses regards amoureulx et doulx attraictz[146].

La liturgie n'y est qu'une occasion d'encadrer des moments de communication par le regard entre la narratrice et Guenelic. Guenelic attend que « le service divin fut commencé » pour lui « passer devant » afin de signaler sa présence. La liturgie leur assure un moment durant lequel ils pourront communiquer par le regard, sans être aperçus ni empêchéspar lesautres.

Lorsque « l'office solennel fut finé », le couple retourne à son logement pour passer « le temps en recreation et voluptueulx plaisirs », et revient au temple « pour ouyr vespres », où Guenelic, impatient de ne pas pouvoir poursuivre davantage la relation avec Hélisenne à cause de son mari, « ne usa de discretion, par ce que à la presence de mon mary donnoit evidente demonstrance de son affection, par ses regards amoureulx et doulx attraictz », et ose marcher sur sa

[145] *Les Angoysses douleureuses*, p. 122, f. C 2 v°.
[146] *Les Angoysses douleureuses*, p. 123-124, f. C 2v°-Ciii.

cotte de satin blanc. Le mari, fâché, mais impuissant devant cette scène protégée par la topologie liturgique, ne peut que partir.

Voyons ensuite une autre scène dans la chapelle qu'a choisie Hélisenne pour y guider scrupuleusement Guenelic, où son « amy auroit opportunité de parler : et pour l'inciter », elle se « tenoye dedans le temple jusques ad ce qu'il etoit vuyde de toutes gens, et continuay ainsi par plusieurs jours ». Son attente tourne comme prévu :

> il entra en une chappelle ou on commencoit à faire le divin service, parquoy j'euz occasion honneste de me lever, et aller pres de luy. Je veoye qu'il regardoit souvent entour luy, et aussi faisois je pareillement, et croys que noz pensées n'estoient differentes, car tous deux d'ung vouloir unanime avions timeur de la survenue de mon mary : et incontinent le service divin faict et accomply, il commenca à se pourmener, mais il ne tarda guieres qu'il ne se vint presenter devant moy, en me saluant et regardant d'ung œil doulx et amoureux[147].

Guenelic enfin l'accoste et ils y conclurent d'entretenir une correspondance. On retrouve la même structure que dans la scène de la fête solennelle. Le début et la fin de l'office sont annoncés uniquement pour marquer la cadence dans leur démarche de l'approche l'un vers l'autre. Lorsque « on commencoit à faire le divin service », Hélisenne saisit cette « occasion honneste » de se lever et de s'approcher de Guenelic. Et « incontinent le service divin faict et accomply », ce dernier « se vint presenter devant » la narratrice.

Les regards de la narratrice et Guenelic révèlent la « timeur de la survenue » du mari de la narratrice. Guenelic « regardoit souvent entour luy » et la narratrice faisait de même pendant l'office. La liturgie pour eux ne devient qu'une « occasion honneste » pour exercer et assurer leur communication par le regard, à l'abri de l'autorité ecclésiastique, alors qu'à l'office, le regard fait partie d'une topologie privilégiée de l'Eglise.

En effet, lors de la liturgie, l'Eglise fait appel à la vue et à l'ouïe du peuple, avec le geste liturgique ainsi que des images saintes pour la vue, et pour l'ouïe, les chants, la lecture des livres saints à haute voix, ou les oraisons. A l'époque où une grande majorité du peuple reste encore analphabète ou illettrée, la vue et l'ouïe sont les deux champs de perception sur lesquels l'Eglise a développé la culture de la liturgie afin d'exercer son influence psychologique comme intermédiaire entre l'homme et Dieu.

---

[147] *Les Angoysses douleureuses*, p. 127, f. C 4 v°

Or, Hélisenne et son ami remplissent ce champ visuel par un autre regard que celui par lequel l'Eglise essaie de garder son influence sur le peuple. L'espace et le temps gardés pour l'Eglise sont concurrencés par le regard amoureux dans ce roman sentimental. Nous pouvons donc y apercevoir en germe l'individu moderne, à la différence de la conception médiévale de l'homme, dans laquelle un individu est avant tout une partie de la communauté, et non pas celui qui est reconnu par sa valeur personnelle. Le fait d'échapper à l'influence ecclésiastique sur le champ visuel peut ainsi être un point de repère pour aborder des textes dans lesquels le sentiment amoureux se manifeste dans le regard comme les *Angoysses* et l'*Heptaméron*.

Deuxième chapitre
L'Heptaméron (1559)
l'effet de réel dans le descriptif

1. Le regard : le profane et le sacré

L'année de la première publication est 1559, publication posthume, puisque de dix ans postérieure à la mort de l'auteur. Ce recueil de nouvelles est dans une certaine mesure influencée par le néo-platonisme[148].

Marguerite est fidèle à cette philosophie puisqu'elle accorde, dans ses écrits, une grande importance au regard, et joue sur les potentialités qu'offre ce vecteur privilégié de communication dans la narration, comme nous l'avons vu dans l'analyse des *Angoysses*. Voyons d'abord l'usage du regard comme moyen de communication tacite dans la 31ème nouvelle, une des plus perfectionnées du recueil étant donné son niveau de détail. Un cordelier amoureux de la femme d'un gentilhomme, essaye de l'enlever de force en l'absence de son mari. Recouverte de l'habit du cordelier, cette dernière a intediction de parler, sous peine de mort. Elle implore alors par le regard, le secours d'un de ses valets, qui retournait à la maison avec son maître et la croise avec son ravisseur :

> La pauvre femme, qui n'osoit tourner l'œil du costé de son mary, ne luy respondit mot ; mais son varlet, pour le veoir au visaige, traversa le chemyn, et, sans respondre rien, la demoiselle luy feit signe de l'œil qu'elle avoit tout plain de larmes. Le varlet s'en vat après son maystre et luy dist : « Monsieur, en traversant le chemyn, j'ay advisé le compaignon du Cordelier, qui n'est point frere Jehan, mais ressemble tout à faict à Madamoiselle vostre femme, qui avecq un œil plain de larmes m'a gecté ung piteux regard[149].

[148] A. Lefranc, *Grands écrivains de la Renaissance*, Paris, p. 64-65 : « C'est en effet, du mouvement qui se produisit à partir de 1540, en faveur des idées platoniciennes, que dérive, dans une large mesure, le magnifique renouvellement qui se manifesta, vers le milieu du siècle, dans le domaine de la littérature et particulièrement de la poésie. » ; « J'aurai à exposer en même temps comment l'honneur de ce progrès revient, pour la plus grande part, à la femme supérieure dont l'influence s'est fait sentir, sous des formes si diverses, sur la civilisation tout entière de l'époque, à Marguerite de Navarre. Platon a été surtout révélé au public lettré de notre pays par l'intermédiaire de l'auteur de l'*Héptameron.* »

[149] L'*Heptaméron*, la 31ème nouvelle, p. 239.

Le regard de la dame, « avecq un œil plain de larmes », est décrit de telle manière que ce la description, plutôt réaliste et précise, devient vivante. Associé à des précisions et des détails tels que les mouvements de l'œil et les actions du valet qui « pour le veoir au visaige, traversa le chemyn », ce regard acquiert le pouvoir de rendre le personnage de la dame vraisemblable.

Privé de la liberté de s'exprimer, que ce soit physiquement ou oralement, le personnage n'a plus d'autre moyen de communication que son regard pour demander secours. On remarquer quec'est le seul moment dans l'*Heptaméron* où ce-dernierest utilisé comme signe d'imploration : dans tous les autres cas, qui sont nombreux, l'agenouillement constitue l'unique signe corporel de supplication.

Or, l'expression de l'imploration par l'agenouillement , n'a pas cet effet de réel que permet l'imploration par le regard. Comme nous le verrons ultérieurement dans une analyse de gestes[150], le geste de supplication à genoux dans la vie quotidienne se confond à l'époque avec le geste, ecclésiastique, de la prière à genoux. Par conséquent, nous semble pertinent de supposer que, dans une description de supplication à genoux, le peu de détails s'explique par cette connotation religieuse, que viennent rappeler des expressions aussi simples que « … laquelle, se mectant à genoulx, leur demanda pardon[151] ». Ce laconisme que nous constatons dans toutes les scènes d'agenouillement, s'explique par l'imprégnation constante, à cette époque, de la vie quotidienne par la culture ecclésiastique. Voyons un exemple, qui peut révéler ce rapport concurrent sur le champ visuel entre la topologie ecclésiastique et le registre potentiellement réaliste des récits. La 35ème nouvelle est l'histoire d'une dame qui « cuydant l'amour spirituelle n'estre point dangereuse », tombe amoureuse d'un cordelier en le voyant accomplir l'office, et en écoutant ses sermons :

> La dame escouta devotement son sermon, ayant les oeilz fermes à regarder ceste venerable personne, et l'oreille et l'esprit prest à l'escouter. Parquoy, la doulceur de ses parolles penetra les oreilles de ladicte dame jusques au cueur, et la beaulté et grace de son visaige passa par les oeilz et blessa si fort l'esprit de la dame, qu'elle fut comme une personne ravye[152].

Là encore l'objet de vénération a dévié. L'histoire se fonde en fait sur un quiproquo, provenant de la concurrence du champ visuel et auditif, des deux amours, l'un pour Dieu et l'autre pour la chair. Cet

[150] Voir notre troisième partie sur « les gestes de la prière ».
[151] L'*Heptaméron*, la 39ème nouvelle, p. 273.
[152] L'*Heptaméron*, la 35ème nouvelle, p. 255.

amour charnel que porte la dame à ce cordelier — « soubz tiltre de spirituel, fut si chernel »—, est au point que les services divins et les sermons, l'occasion qui devrait privilégier l'amour spirituel sur le champ visuel et auditif, sont envahis par la topologie de l'amour charnel. Pour la dame, la vue et l'ouïe sont la voie ouverte au cordelier, par laquelle « la doulceur de ses parolles penetra » et « la beaulté et grace de son visaige passa » en elle. Ainsi avec « sa furieuse fantaisye » elle interprète le regard et la parole du cordelier à sa convenance :

> Et luy sembloit, quant le prescheur tournoit les œilz du costé où elle estoit, ou qu'il parloit de l'amour de Dieu, que tout estoit pour l'amour d'elle ; et tant que ses œilz povoient monstrer ce qu'elle pensoit, elle ne les espargnoit pas[153].

L'enjeu de l'histoire se fonde ainsi sur le quiproquo entre « l'amour de Dieu » et « l'amour pour le cordelier », qui se manifeste uniquement dans les champs visuel et auditif. De même que dans les *Angoysses*, le regard permet de communiquer de manière tacite, et notamment d'exprimer l'amour, qu'il soit divin ou humain. Nous avons mentionné ci-dessus, avec des exemples extraits des *Angoysses*, que les lieux religieux étaient utilisés par les deux amants pour faire avancer leur amour sentimental au détriment de leur foi. Or, l'église se veut le médium qui propage la foi chrétienne , se définit comme l'intermédiaire entre l'homme et Dieu, et prêche l'amour de Dieu, par l'intermédiaire de la liturgie, tels que les services divins et les sermons. Et les contenus des messages religieux doivent être principalement transmis par le biais d'une communication visuelle et auditive..

La 42ème nouvelle fournit un autre exemple de ces deux topologies, religieuses et humaines, qui se confondent et s'opposent sur le plan visuel et sur le plan auditif. Elle raconte en effet qu'un jeune prince (le jeune François Ier en serait le modèle) tombe amoureux d'une fille bourgeoise, qu'il a vue à l'eglise. Dès lors, il fréquente cette église pour voir la fille qui y assiste à la messe :

> et durant le service, addressoit tousjours ses œilz à ceste ymage. Mais, quant elle l'aperçeut, changea de lieu et alla en une aultre chapelle, non pour fuyr de le veoir, car elle n'eut pas esté creature raisonnable, si elle n'eust prins plaisir à le regarder, mais elle craingnoit estre veue de luy, ne s'estimant digne d'en estre aymée par honneur ou par mariage, ne voulant aussi d'autre part que ce fut par folie et plaisir[154].

[153] L'*Heptaméron*, la 35ème nouvelle, p. 257.
[154] L'*Heptaméron*, la 42ème nouvelle, p. 288.

La fille lui paraît comme une « ymage ». Le prince « addressoit tousjours ses oeilz à ceste ymage », de la même façon qu'un dévot admirerait la croix, les vitraux, les statues et les images des saints qui remplissent le champ visuel de l'église. Autrement dit, l'image visuelle de la fille envahit et viole le territoire ecclésiastique qu'est l'église et la messe comme médium du dogme chrétien.

Sur le plan visuel, nous constatons ainsi la concurrence de la culture ecclésiastique et la topologie fictive des récits. La description visuelle du monde vécu abonde de détails, et rend l'histoire très vraie. Or, la mentalité de l'époque exige que l'image de Dieu soit présente à l'Eglise comme ailleurs, comme en témoigne la 37ème nouvelle, dans laquelle une femme, mettant le feu à la chambre où son mari infidèle dort avec une chambrière, se retient de le brûler vif pour la raison suivante : « si je n'eusse eu Dieu devant les oeilz, je n'eusses poinct enduré ce que j'ai faict[155]. »

Bien évidemment, elle ne voit pas Dieu « devant les oeilz » en réalité. J.-C. Schmitt affirme dans sa *Raison des gestes*[156], que l'intériorisation du geste liturgique a eu lieu au cours du Moyen Age, dans le même temps que celle de la foi chrétienne - évolution prépare la naissance de l'individu moderne. L'énoncé de la dame dans cette nouvelle témoigne de cette conception encore en évolutionau début du XVIe siècle.

Selon A. Lefranc[157], la Renaissance peut être considérée comme une période d'une « laïcisation intellectuelle de l'humanité », et d'« un mouvement d'émancipation qui suppose une diminution de l'idéal chrétien ». Ce que nous avons vu dans les *Angoysses* et l'*Heptaméron*, c'est plus particulièrement l'émergence nouvelle, dans le champ littéraire de la fiction en prose, en dépit de la domination de l'Eglise sur l'homme collectif communautaire, d'une nouvelle pensée

[155] L'*Heptaméron*, la 37ème nouvelle, pp. 267-268. (*cf.*) la 10ème nouvelle, p. 69 ; « Ceste jeune dame doncques se delibera de mectre Dieu et l'honneur devant ses oeilz ».

[156] J.-C. Schmitt *op.cit.*, p. 300 ; « En même temps que la diffusion du geste de la prière les mains jointes, la généralisation de la prière à genoux me semble marquer, surtout par rapport à l'ancien « dépli » corporel de l'orant, une contraction de la gestualité de l'individu en prière et une sorte de « repli » du corps sur lui-même. Il me paraît nécessaire de mettre ce changement, bien atesté aux XIIe-XIIIe siècle, en relation avec au moins l'une des tendances de l'évolution des pratiques religieuses : la recherche d'une dévotion individuelle intériorisée, tantôt plus intellectuelle, tantôt plus affective, mais cherchant dans tous les cas à maîtriser les formes extérieures de cette piété. »

[157] Cité dans P. Jourda, *Marguerite d'Angoumême : Duchesse d'Alençon, Reine de Navarre (1492-1549) ; Etude biographique et littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1930, rééd., Genève, Slatkine Reprints, 1978, I, p. XII.

d'obédience notamment pétrarquiste et néo-platonicienne qui participe de la constitution d'un noyau d'individualisme, d'une pensée « intérieure » qui échappe notamment à l'Eglise[158].

2. La vue : la corporéité percevante dans le descriptif

La « vue » dans l'*Heptaméron*, nous semble présenter un problème plus complexe que celui posé par le « regard », que nous venons d'analyser, et qui réquérait de prendre en compte la psychologie des personnages et l'influence des mentalités de l'époque.

En outre, concernant la représentation du corps percevant, l'œuvre d'Hélisenne donnait à *voir* la narratrice-personnage et son corps. Or, avec l'*Heptaméron*, les narrateurs et les personnages n'étant pas les mêmes, la corporéité percevante présente un problème plus complexe. L'*Heptaméron* étant un recueil de récits encadrés avec les devisants qui jouent le rôle de narrateurs, ils sont considérés comme des récits métadiégétiques[159] à focalisation-zéro avec narrateur omniscient[160], d'après la classification des voix[161] et des modes[162] narratifs de G. Genette. La première découle de l'instance narrative et la dernière de l'énonciation narrative, voire les questions de « qui parle » et « qui voit ». La « vue » à notre sens pourrait s'apparenter à la notion de la focalisation-zéro[163], celle-ci étant le « second mode de régulation de l'information qui procède du choix (ou non) d'un « point de vue » restrictif[164] ».

E tenant compte de cet argument de G. Genette qui est un modèle statique de signe, reprenons ici les quatre relations du texte définies par Jean Milly afin de localiser la corporéité percevante dans le texte : 1) « entre la langue, qui est un système social de communication, et l'intention individuelle de l'auteur » ; 2) « entre l'ensemble de signes (lettres, mots, phrases) qui le (=texte) constitue, et les capacités réceptives du lecteur » ; 3) « entre lui-même(=texte) et les

---

[158] Voir aussi *Histoire de la vie privée*, t. 2, *De l'Europe féodale à la Renaissance*, sous la dir. de G. Duby, Paris, Seuil, 1986.
[159] Voir G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 238.
[160] Voir *Ibid.*, sous-partie sur la « perspective », p. 203-.
[161] Voir *Ibid.*, p. 226 et suivant.
[162] Voir *Ibid.*, p. 183-184 : « On peut en effet raconter *plus ou moins* ce que l'on raconte, et le raconter *selon tel ou tel point de vue* ; et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vise notre catégorie du *mode narratif* : la « représentation », ou plus exactement l'information narrative a ses degrés(…). (…) « Distance » et « perspective », ainsi provisoirement dénommées et définies, sont les deux modalités essentielles de cette *régulation de l'information narrative* qu'est le mode (…) ».
[163] La voix métadiégétique des récits sera mise en question, naturellement dans la partie suivante sur l'ouïe.
[164] G. Genette, *op. cit.*, p. 203.

conditions extérieures (matérielles, sociales, historiques) de son émission et de sa réception » ; 4) « entre son message et celui d'autres textes antérieurs ».

Si nous appliquons l'argument ci-dessus sur le mode et sur la voix de G. Genette à ces quatre relations, la corporéité percevante se trouve dans la deuxième relation du texte. De la différence de mode entre les deux œuvres, il résulte qu'avec l'œuvre d'Hélisenne, la corporéité s'appuie sur « l'ensemble de signes qui constitue le texte », à savoir qu'on le prend comme un modèle statique de signe, alors qu'avec l'*Heptaméron*, la corporéité s'appuie sur un modèle dynamique avec le paramètre du lecteur qui s'ajoute comme composant de sens du texte.

En d'autres termes, la corporéité percevante est équivalent de la diégèse en tant que lieu d'« expérience vécue[165] », reproduite dans l'acte de lecture par « les capacités réceptives du lecteur ». Et pour que cette égalité se tient, la vraisemblance dans la diégèse est un, à savoir que la corporéité percevante reproduite dans la lecture est proportionée au degré de vraisemblance dans la diégèse, dont le descriptif est un élément essentiel.

En tenant compte de cettes égalités de la corporéité percevante = la capacité receptive du lecteur pour reproduitre l'expérience vécu dans la diégèse = la vraisemblance dans la diégèse, prenons un passage de la 43ème nouvelle de l'*Heptaméron* à titre d'exemple qui est un récit relativement riche en description visuelle, afin de développer davantage la corporéité à notre sens qui apparaît dans la description percevante et qui se développe dans le croisement des relations sémantiques. L'histoire est fondée sur la ruse dévoilée d'« une damoiselle, nommée Jambicque, fort audatieuse » qui essaie de « satisfaire à son desir » qu'elle portait pour un gentilhomme qui servait aussi sa maîtresse, en essayant de passer pour celle-ci dans l'obscurité. On retrouve une situation de quiproquo qui exige naturellement des précisions sur le champ perceptif, puisqu'il est la clef du récit :

[165] M.-M. Fontaine, « L'espace dans l'*Heptaméron* », dans *Libertés et Savoirs du corps*, Caen, Paradigme, 1993, pp. 346-347 : 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 indivduel, 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. »

> L'heure estoit de cinq et six en yver, qui entierement lui ostoit la veue d'elle. En touchant ses habillemens, trouva qu'ilz estoient de veloux, qui en ce temps-là ne se portoit à tous les jours, sinon par les femmes de grande maison et d'auctorité. En touchant ce qui estoit dessoubz autant qu'il en povoit prendre jugement par la main, ne trouva rien qui ne fust en très bon estat, nect et en bon poinct[166].

Le narrateur, en précisant que l'« heure estoit de cinq et six en yver », fixe la scène dans son axe temporel. La spatialité est aussi fixée par l'obscurité du soir, qui « ostoit la veue » au personnage de la dame en question. La diégèse du récit, à savoir sa spatio-temporalité acquiert ainsi du « concret » qui est une des conditions préalables afin qu'un monde fictif soit « vraisemblable[167] ». Ensuite vient la description de la perception sensorielle du toucher qui renforce la « vraisemblance » de ce monde fictif, en mettant l'accent sur la sensation textile des habits de Jambique. Le « descripteur » a ainsi recours à la description détaillée de la sensation visuelle que procure l'obscurité et et de la sensation tactile que procure le velours des habits.Le personnage vit une expérience de corporéité perceptive que partage le narrateur-descriptaire et le lecteur.

C'est à travers la description des objets tels que les habits « de veloux » dans l'ombre, qu'apparaît la corporéité dans ses caractéristiques visuelle et cutanée. Elle estnon seulement perçue par Jambique, et par le gentilhomme qui touche cette dernière, mais aussi par le narrateur omniscient-« descripteur » et le lecteur -« descriptaire[168] ». Ici, le monde perçu et le corps qui le perçoit ne font qu'un[169], c'est-à-dire que la corporéité se compose non seulement des descriptions des corps et des perceptions des personnages, mais aussi de la description des objets, de l'espace, de

---

[166] L'*Heptaméron*, la 43ème nouvelle, p. 298.

[167] Nous employons ce terme pour éviter la confusion avec le « réel » en suivant la poétique de nos jours, car décrire, « ce n'est jamais décrire un réel » (Ph. Hamon, *Du descriptif*, p. 13.). Sur la notion du « vraisemblable », nous renvoyons à *La poétique des textes* de J. Milly, p. 62 : « L'essentiel, dans l'évocation du réel, ne réside pas dans une quasi impossible reproduction fidèle et documentaire, amis plutôt dans le vraisemblable, c'est-à-dire ce qui *semble vrai*. Cette apparence est obtenue par l'invention de détails cohérents avec la réalité objective et cohérents entre eux, mais surtout sélectionnés, car la réalité est trop profuse et trop confuse. Le vraisemblable est alors un *compromis* entre le donné empirique et la construction esthétique de l'œuvre, une illusion de réalité. »

[168] Ph. Hamon, développe un argument sur le rapport sémiologique entre le descripteur et le descriptaire. Voir son *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 37-38.

[169] 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 extérieur et la perception du corps propre varient ensemble parce qu'elles sont les deux faces d'un même acte. »

tous les détails du monde vécu qui donne « l'*illusion de mimésis*[170] ». C'est une corporéité évoquée chez le lecteur, par « l'effet de *réel* » du descriptif, qui, dans la procédure de « faire croire[171] » au lecteur à l'authenticité du monde fictif, lui fait vivre la diégèse du récit comme les expériences corporelles perceptives.

En d'autres termes, la corporéité s'étend dans la procédure de la transmission du texte. Elle se trouve au croisement de la description à la focalisation zéro, et des « capacités réceptives du lecteur » du texte, qui sont composées de deux activités différentes ; l'une est constituée de « l'actualisation des possibilités sémantiques du texte[172] » ; et l'autre est « la compréhension de soi et la construction de la réalité ». Et c'est par ces capacités du lecteur de vivre « l'*illusion de mimésis*[173] » qu'apparaît la corporéité percevante dans « l'intersection du monde du texte et du monde de l'auditeur ou du lecteur[174] ».

---

[170] G. Genette, *op.cit.*, p. 185 : « …aucun récit ne peut « montrer » ou « imiter » l'histoire qu'il raconte. Il ne peut que la raconter de façon détaillée, précise, « vivante », et donner par là plus ou moins l'*illusion de mimésis* qui est la seule mimésis narrative, pour cette raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter. »

[171] *Cf.*, Ph. Hamon, *op. cit.*, 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 protoclole (les moments préporgrammés 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. »

[172] R. Chartier, « Lecture et lecteurs « populaires » » dans *Histoire de la lecture dans le monde occidentale*, Paris, Seuil, 1997, 2001, p. 345 : « Enfin, suivre Paul Ricoeur permet de comprendre la lecture comme une « appropriation ». Et ce, dans un double sens : d'une part, l'appropriation désigne l'« effectuation », l'« actualisation » des possibilités sémantiques du texte ; d'autres part, elle situe l'interprétation du texte comme la médiation à travers laquelle le lecteur peut opérer la compréhension de soi et la construction de la « réalité ». »

[173] G. Genette, *op.cit.*, p. 185 : « …aucun récit ne peut « montrer » ou « imiter » l'histoire qu'il raconte. Il ne peut que la raconter de façon détaillée, précise, « vivante », et donner par là plus ou moins l'*illusion de mimésis* qui est la seule mimésis narrative, pour cette raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter. »

[174] P. Ricœur, *Temps et récit*, t. I, Paris, Seuil, 1983, pp. 136-162.

Descriptif et Narratif

Ainsi, le descriptif jouant le rôle d'intermédiaire, le descripteur et le descriptaire partagent la corporéité percevante qui apparaît comme « l'illusion de mimésis ». Ici, nous entendons par descriptif, par opposition au narratif[175], un style qui ne contribue pas au développement de l'intrigue se déroulant dans la temporalité, mais qui construit la vraisemblance de la diégèse dans laquelle se déroule l'histoire. Si le narratif appartient à la temporalité de la diégèse, le descriptif repose sur sa spatialité. L'image du corps percevant qui se développe sur le champ visuel étant équivalent de ce « réel » sensoriel dans l'espace fictif, le descriptif peut être qualifié comme style qui produit des mots et des expressions portés sur le « vécu » des personnages dans un « ici et maintenant » de l'espace fictif. Autrement dit, nous considérons comme relevant du descriptif les énoncés qui se développent dans l'univers spatial de la diégèse, mais aussi ceux qui sont propres au narratif et qui se développent sur l'axe temporel.

En effet, une des caractéristiques principales du descriptif dans les récits consistant à s'opposer au narratif, à« résister à la linéarité contraignante du texte[176] », le ratio élevé du descriptif n'est pas nécessaire pour la constitution de l'intrigue, celle-ci dépendant plutôt du narratif que du descriptif. En d'autres termes, le ratio élevé du narratif signifie l'absence de la corporéité percevante reproduite chez le lecteur.

Illusion de mimésis[177]

Il s'ensuit que l'analyse de l'image du corps percevant dans cette partie se focalise sur le descriptif, car il fait émerger cette corporéité dans les nouvelles au niveau zéro de focalisation qui

[175] En même temps, dans notre définition du descriptif et du narratif, il faudrait ajouter la description psychologique des personnages comme la charnière entre les deux. La psychologie des personnages fait partie du fil conducteur de l'intrigue. En même temps, elle est présentée au style descriptif dans le sens où elle fait partie du « vécu » des personnages. Lorsqu'elle est intégrée dans « ici et maintenant » de la diégèse, elle renforce davantage le « réel ».

[176] Ph. Hamon, *op. cit.*, 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. »

[177] G. Genette, *op.cit.*, p. 186-187 : « Le récit d'événements, pourtant, quel qu'en soit le mode, est toujours récit, c'est-à-dire transcription du (supposé) non-verbal en verbal : sa mimésis ne sera donc jamais qu'une illusion de mimésis, dépendant comme toute illusion d'une relation éminemment variable entre l'émetteur et le récepteur. »

caractérisent l'*Heptaméron*. Toutefois, l'ambivalence de l'image corporelle percevante ne nous permet pas de l'analyser uniquement par rapport à la deuxième relation du texte définie par Jean Milly, car la corporéité percevante se trouve non seulement dans la deuxième relation du texte, mais aussi au carrefour de quatre relations qui ont chacune des enjeux spécifiques et qui signalent en faitune certaine carence du descriptif dans les textes de la Renaissance.

En effet, parmi les récits de la première moitié du XVIe siècle, le descriptif, et donc la corporéité comme corollaire de ce premier, manquent d'envergure. En effet, s'agissant de l'*Heptaméron*, et à l'exception de quelques nouvelles contenant des descriptions informatives et pittoresques comme dans le cas de la 43ème nouvelle, de nombreux chercheurs accusent la « sécheresse du dessin[178] » dans le style de Marguerite.

Cette caractérisation du style de l'auteur ne tient pas compte seulement de la relativité des « capacités réceptives de lecteur » pour le « réel » pour employer les mots de Jean Milly qui ne sont pas fondées sur la même notion du réel, mais elle néglige aussi le contexte historique dans lequel se trouvent d'autres relations du texte. Concernant la troisième relation, telle que définie par Jean Milly, qui explique comment le texte est soumis à son contexte de production et de réception, la Renaissance se situe au seuil de la modernité avec la propagation de l'imprimerie dont l'influence sur le style des écrivains est probable. De plus la quatrième relation du texte « entre lui-même et d'autres textes antérieurs » nous oblige à prendre en considération l'évolution du style, non

[178] N. Cauzauran, *L'Heptaméron de Margueritte de Navarre*, SEDES, Paris, 1976, 1991, p. 128. Nous consacrons ici, à titre de référence, une place importante à la citation de la critique de P. Jourda et celle de M. Telel, qui nous semblent résumer l'opinion représentative des chercheurs à l'égard du style de Marguerite : P. Jourda, *Marguerite d'Angoulême*, Paris, Honoré Champion, 1930, Genève, Slatkine reprints 1978, t. II, p. 966 : « On aimerait qu'elle ait apporté le même soin à la forme même de ses contes. C'est ici le point faible de son livre, et, de tout temps, une des critiques adressées à l'*Heptaméron* en a visé le style. Il paraît peu exact de dire que la Reine écrivait mal ; il serait plus juste de dire qu'elle ne soignait pas son style. On peut trouver des raisons à cette indifférence : la princesse s'attache moins, évidemment, à la forme qu'elle donne à ses idées qu'aux idées elles-mêmes, -on l'a constaté pour les *Poésies*, -elle n'a sans doute pu donner à ses contes leur forme définitive ; l'eût-elle pu, cependant, qu'elle n'aurait peut-être pas davantage donné à ses récits forme plus soignée. Elle manque à la fois des dons de l'écrivain comme du souci du rythme et de la couleur. Cela ne veut pas dire pourtant qu'il n'y ait pas des qualités dans ces pages trop longues et parfois diffuses ou touffues. » ; M. Telel, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, trad. Par B. Beaulieu, Paris, Klincksieck, 1991, p. 126 : « Tout d'abord, cette brièveté particulière de la description préfigure l'œuvre entière, dans laquelle les scènes de nature n'ont pas de place ; mais il ne s'ensuit pas que Marguerite, par exemple, adopte une attitude opposée au naturalisme à la Rabelais ou à la Montaigne. Au contraire, cette rareté de détails appartient à son style ; elle ne crée pas un décor pour y faire mouvoir ses personnages, mais les met directement aux prises l'un contre l'autre pour explorer leurs motivations et leur impuissance en face de leur condition. En bref, au point de vue stylistique, elle rejoint Pirandello et non pas Balzac. »

seulement de l'auteur, mais aussi de l'ensemble des récits de l'époque, d'autant plus que n'existait pas encore à l'époque la notion de genre pour les récits fictifs narratifs.

D'où les questions suivantes : faut-il voir, dans le descriptif, une évolution du style narratif ? et si c'est le cas, comment interpréter la présence irrégulière du descriptif, que nous trouvons dans certaines nouvelles, et non dans d'autres de l'*Heptaméron* ? En effet, l'œuvre est appropriée pour aborder ces questions, parce que la question de sa genèse n'est pas encore résolue et reste l'enjeu principal de l'œuvre pour les chercheurs de nos jours[179]. Il s'ensuit que notre étude sur la description doit s'effectuer en poursuivant l'étude de l'évolution stylistique de l'auteur avec une révision des problèmes concernant sa genèse. Autrement dit, nous considérons le « réel » ou bien « l'illusion de mimésis » comme équivalent à la corporéité percevante malgré les difficultés de définition que présentent ces concepts surtout dans le contexte de la Renaissance[180]. La quête de l'image corporelle percevante exige donc comme corollaire une étude de sa genèse, et les deux doivent se compléter.

Marqueurs du réel

En supposant ainsi le rapport étroit entre la corporéité perceptive dans l'œuvre et l'évolution stylistique de l'auteur, nous procédons maintenant à l'analyse de « l'illusion de mimésis » dans le texte. Comme la corporéité se trouve au carrefour des relations du texte, elle exige une modalité d'approche corollaire de sa relative complexité Il est donc pertinent de procéder par comparaisons des nouvelles dans le recueil, soit sous le même thème, soit sur le même registre, qui

[179] N. Cauzauran, *L'Heptaméron de Margueritte de Navarre*, SEDES, Paris, 1976, 1991, p. 20 : « La date de sa composition, d'abord. Pierre Jourda en a longuement débattu (t. II, p. 664-675) et dès le XIXe siècle les opinions les plus diverses se sont affrontées sur ce point. »

[180] *Cf.*, Ph. Hamon présente ses doutes à cet égard, dans son « Un discours contraint », dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 123 : « Mais même en laissant de côté l'abondante littérature que l'histoire de la philosophie ou celle de la logique nous proposent autour du concept de réalisme, et en posant la question en termes de poétique ou de sémiotique littéraire, il n'est pas certain qu'on puisse aujourd'hui (re-)parler sérieusement de ce problème de la représentation, de la mimesis, ou du réalisme. Les développements récents de ces dernières disciplines ont, on le sait, renvoyé ce problème rejoindre dans une sorte de purgatoire critique des questions comme celles de la définition de la littérature, de la distinction prose/poésie, de la norme et de l'écart, du goût et des progrès en art, ou de la classification en genres, questions qui attendent toujours leur réactivation et leur reformulation. »

se trouvent dans des journées différentes. Par cette comparaison, nous pourrons préciser quels paramètres sont nécessaires pour la construction du « réel » dans les textes narratifs.

En outre, la question de sa genèse restant l'enjeu principal de l'œuvre, cette approche comparative à l'intérieur de l'œuvre pourrait contribuer à la révision des thèses présentées sur la question. En effet, comme nous le verrons plus loin, certains chercheurs prétendent que l'œuvre a été écrite tout au long de la carrière de son auteur, et que celle-ci a en particulièrement soigné la structure. Mais pour d'autres, l'auteur en aurait rédigé une grande partie après 1545 sur une courte période de deux ans jusqu'à sa mort, survenue en 1547. En adoptant une approche comparative, nous abordons cette question de l'évolution stylistique de l'auteur, en analysant précisémentl'image du corps percevant dans son oeuvre.

De manière pragmatique, nous avons donc choisi d'établir un certain nombre de paramètres qui permettent d'évaluer dans le cadre limité de ce travail la fabrication d'indices de « réel » dans la diégèse du récit :

a) « le ratio descriptif », qui concerne la proportion du descriptif par rapport au narratif dans le récit, dont le ratio élevé pourrait contribuer à l'illusion de mimésis ;

b) « l'attribut individualisant du descriptif », qui est un aspect individualisant du descriptif pour que la diégèse et donc la corporiété perceptive prennent une authenticité au lieu d'être abstraites et allégoriques ;

c) « la description sensorielle » concernant le descriptif, non visuel, mais les autres sens perceptifs portés par l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher, qui renforcent le « réel » du descriptif se développant sur la vue ;

d) « l'approfondissement de l'individu » constituant la synthèse des trois paramètres évoqués ci-dessus, qui mettent l'accent sur l'aspect subjectif et individualisant du « réel », qui se définit comme frontière entre la perception et la psychologie, voire entre *sentir* et *penser*. En d'autres termes, comme l'ambiguïté qui s'étend entre *sentir* et *penser*, la frontière entre les isntances descriptives parties gardées pour *sentir*, et celles narratives, parties gardées pour *penser* reste ambïgue. De surcroît, comme nous l'avons affirmé ci-dessus, la corporéité à notre sens est celle qui est reprouduite dans les capacités réceptive du lecteur, nous suivons corollairement en tant que lecteur moderne, la corporéité moderne. Cela veut dire qu'elle est celle équipée d'une psychologie, la notion qui n'existe pas à la Renaissance. Il s'agit donc de la recherche du germe de l'individu

moderne sous forme de la corporéité percevante[181] = la capacité receptive du lecteur pour reproduitre l'expérience vécu dans la diégèse = la vraisemblance dans la diégèse.

1) Ratio descriptif : du récit de paroles au récit d'événements

Prenons d'abord la 6ème nouvelle et la 29ème nouvelle. A l'exception de leur dénouement, elles partagent un schéma identique, car toutes deux ont pour cadre une histoire conventionnelle de cocu. Dans les deux cas, on nous raconte en effet l'histoire d'un mari trompé par sa femme, mais qui, survenant au domicile conjugal, piège l'amant .

S'agissant de la 6ème nouvelle, qui se situe parmi les nouvelles de la première journée, nous somme incités à supposer qu'elle a été composée dans les premiers années de la rédaction de l'oeuvre. Il s'agit de la tromperie d'une femme qui fait introduire un jeune homme dès que son mari est parti de leur maison. Son mari qui « avoit perdu ung œil », se doutant de la tromperie de sa femme, y retourne assez vite après son départ. La survenue de son mari oblige la femme à employer une ruse : sous prétexte d'avoir fait « ung merveilleux songe » dans lequel il avait « recouvert la veue » de son œil perdu, elle « luy bouchoit d'une main son bon œil » pour l'aveugler, afin de faire échapper le jeune homme de sa maison ;

> Et, incontinant qu'il fut party, sa femme envoya querir son homme, lequel ne fut pas demie heure avecq elle que voicy venir le mary, qui frappa bien fort à la porte. Mais elle, qui le congneut, le dist à son amy, qui fut si estonné qu'il eust voulu estre au ventre de sa mere, mauldisant elle et l'amour qui l'avoient mis en tel dangier. Elle luy dist qu'il ne se soulciast poinct, et qu'elle trouveroit bien moyen de l'en faire saillir sans mal ne honte, et qu'il s'abillast le plus tost qu'il pourroit. Ce temps pendant, frappoit le mary à la porte, appellant le plus hault qu'il povoit sa femme[182].

Sur les 562 mots qui composent la nouvelle, 182 mots, à savoir un tiers de la nouvelle, sont consacrés aux discours des personnages : « mais elle, qui le congneut, le dist à son amy », ou « elle luy dist qu'il … et qu'elle … et qu'il … » ; ou « elle, … disoit tout hault au mary ». La description diégétique au contraire, équivalent de la corporéité percevante sur le plan visuel, se limite au minimum.

---

[181] *Cf.*, M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 161: « Je ne suis pas devant mon corps, je suis dans mon corps, plutôt je suis mon corps. »

[182] *L'Heptaméron*, la 6ème nouvelle, p. 39.

Le narrateur ne décrit que le champ auditif, puisqu'il mentionnele cri du mari,le bruit de la porte, qui sépare les personnages : « le mary, qui frappa bien fort à la porte. … Ce temps pendant, frappoit le mary à la porte, appellant le plus hault qu'il povoit sa femme. Mais elle faingnoit de ne le congnoistre point, et disoit tout hault au mary de leans : … Le mary, oyant la voix de sa femme, l'appela le plus hault qu'il peut. » A cette prééminence du champ lexical de l'ouïe sur celui de la vue,, nous pouvons attribuer deux causes possibles : il n'existe plus de frontière entre le style descriptif et le style narratif consacré à la situation scénique, dans laquelle, les personnages, masqués par la porte, communiquent uniquement par la voix ; en même temps, il est aussi possible de supposer que cette description qui repose sur le plan auditif est à dominante narrative. Comme le montre le ratio très élevé des paroles rapportées des personnages, évidente est la prédominance du style narratif par rapport au descriptif.

Ceci étant dit, avec un recueil qui contient soixante-douze nouvelles, dont la date de création n'est pas encore éclaircie, il n'est pas pertinent de prendre une nouvelle qui se situe en début de recueil et qui est marquée par un style descriptif peu saillant, pour prétendre soutenir notre hypothèse qui consiste en une évolution du style de l'auteur au fur et à mesure de la production de l'œuvre, et qui tendrait vers un style réaliste, lieu d'apparition de la corporéité perceptive.

Afin de vérifier cette hypothèse, nous devons prouver que la comparaison de nouvelles se situant dans différentes journées du recueil, révèle une évolution du style narratif de l'auteur vers un style descriptif , ou du moins une tendance telle dans ce changement.

Il est donc intéressant de comparer le 29e nouvelle avec la 6ème parce qu'elles ont un cadre similaire. Seul le dénouement diffère légèrement : la ruse qu'emploie la femme pour faire échapper son amant diffère. Dans la nouvelle 29, la femme introduit le curé à la maison à son domicile en l'absence de son mari, qui survient et les suprend, si bien que la femme essaye de l'amadouer. C'est alors que le curé, qui se cachait dans le grenier, tombe avec le van à la main. Profitant de l'état somnolent de son mari cocu,, la femme le trompe en disant que le curé est venu lui rendre l'ustensile à vanner avec lequel il est tombé du grenier.

Ce qu'il faut remarquer, c'est que dans son début, cette nouvelle 29 partage avec la 6ème la brièveté et la sécheresse de style qui sert aux énoncés explicatifs de la situation :

> Ung jour, ainsy qu'il estoit dehors, sa femme, pensant qu'il ne revinst si tost, envoya querir monsieur le curé, pour la venir confesser. Et, ainsy qu'ilz faisoient bonne chere ensemble, son mary arriva si soubdainement, qu'il n'eut loisir de se retirer de la maison.

Mais une fois la situation expliquée, le style décrit bien davantage la réalité vécue, celle de l'événement :

> mais, regardant le moien de se cacher, monta par le conseil de sa femme dedans ung grenier et couvrit la trappe, par où il monta, d'un van à vanner. Le mary entra en la maison, et elle, de paour qu'il eust quelque soupson, le festoya si bien à son disner, qu'elle n'espargna poinct le boyre, dont il print si bonne quantité, avecq la lassetté qu'il avoit du labour des champs, qu'il luy print envye de dormir, estant assis en une chaise devant son feu. Le curé, qui s'ennuyoit d'estre si longuement en ce grenier, n'oyant poinct de bruict en la chambre, s'advancea sur la trappe, et, en eslongeant le col le plus qu'il luy fut possible, advisa que le bon homme dormoit ; et, en le regardant, s'appuya, par mesgarde, sur le van si lourdement, que van et homme tresbucherent à bas auprès du bon homme qui dormoit, lequel se reveilla à ce bruict[183].

Les énoncés sont développés sur le plan visuel. Le narrateur omniscient ici est aussi le descripteur qui développe, même si c'est de manière quelque peu rudimentaire, le détail figuratif et informatif dans l'univers du récit, ce que nous ne trouvons guère dans la 6ème nouvelle. La scène est présentée avec une précision de détails spatiaux rendus vraisemblables par la description gestuelle des personnages : le curé monta « dedans ung grenier et couvrit la trappe, par où il monta, d'un van à vanner » ; le mari « aveq la lasseté qu'il avoit du labour des champs, qu'il luy print envye de dormir, estant assis en une chaise devanst son feu ». Les efforts du narrateur pour « vraisemblabiliser[184] » la scène convergent ainsi dans la description des objets et des mouvements des personnages qui les lient d'une façon organique, dans le sens où chaque objet joue un rôle essentiel, comme composant nécessaire non pas de l'intrigue, mais dela vraisemblance de l'espace fictif (effet de réel).

La description prend ainsi une proportion importante dans la totalité des énoncés. En d'autres termes, il y a moins de discours rapportés des personnages, alors que, dans le cas de la 6ème nouvelle, ils constituaient la majorité du récit. Sur les 425 mots constituants la nouvelle, seuls 43 mots sont consacrés aux paroles des personnages, c'est-à-dire un dixième, ce qui est peu comparé au

[183] *L'Heptaméron*, la 29ème nouvelle, p. 227.
[184] Le terme « vraisemblabilisation » est utilisé par Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 13.

tiers qui leur était dévolu dans la 6ème nouvelle. D'ailleurs, les occurrences de discours directs sont rassemblés dans la fin de l'histoire :

> Mon compere, voylà vostre van, et grand mercis. » Et, ce disant, s'enfouyt. Et le pauvre laboureur, tout estonné, demanda à sa femme : « Qu'est cela ? » Elle, luy respondit : « Mon amy, c'est vostre van, que le curé avoit empruncté, lequel il vous est venu randre. » Et luy, tout en grondant, luy dist : « C'est bien rudement randre ce qu'on a empruncté, car je pensois que la maison tumbast par terre.

Les paroles des personnages sont rapportées en style direct, et non pas indirect, ce qui permet renforce l'effet de réel du récit, qu'avait créé la description scénique qui précèdait les dialogues. Les énoncés narratifs qui introduisent les paroles des personnages restent minimaux. Le narrateur qui s'effaçait derrière la description, reste caché derrière les discours directs des personnages, de sorte que l'effet de vraisemblance de la description demeure. Ainsi, les dialogues des personnages s'effectuent toujours dans le cadre du vraisemblable élaboré par la description.

Nous voyons un net contraste du style par rapport à la partie consacrée à la description, de telle manière que la composition du récit s'articule clairement en trois parties :

1) l'incipit composé des énoncés explicatifs de l'histoire ;
2) le déroulement de l'événement composé du descriptif ;
3) le dénouement constitué par les discours directs rapportés des personnages.

Etant donné que les deux histoires sont d'une brieveté similaire (562 mots pour la 6ème nouvelle et 425 mots pour la 29ème nouvelle), et qu'elles partagent le même schéma conventionnel fondé sur une histoire de cocuage et de ruse féminine, il nous semble important d'observer de près quels détails sont donnés dans la 29ème nouvelle et que nous ne trouvons pas dans la 6ème : Ils concernent justement la corporéité perceptive qui est très présente dans la première, et peu présente dans la dernière, d'autant plus que la 29ème nouvelle est plus courte que la 6ème nouvelle, alors que la description visuelle dans cette dernière n'est pas un composant essentiel de l'intrigue[185].

[185] Ph. Hamon signale, dans son *Du Descriptif*, l'inversion de la fin et des moyens comme un des trois dangers qu'évoque la description : « devenant fin et non pas moyen, la description, par son inflation même, risque de compremettre soit l'efficacité de la démonstration … , soit si on l'acclimate dans des énoncés littéraires, l'unité globale de l'œuvre (p. 17.). » Il y a néanmoins la différence de la mise en scène du dénouement entre la 6ème nouvelle et la 29ème nouvelle qui fait que dans cette dernière, la description est requise pour l'histoire qui dépend, pour son dénouement, d'une situation spatiale.

Bien évidemment, comme nous l'avons souligné, il serait trop hâtif d'en tirer une conclusion quelconque. Dans le même schéma adultère conventionnel, l'intrigue étant quand même légèrement différente, la 29ème nouvelle développe des éléments descriptifs dont la 6ème nouvelle n'avait pas besoin, en raison de la différence d'encadrement de l'histoire. Les deux nouvelles valaient cependant d'être citées et comparées afin de montrer un des paramètres dont il faut tenir compte, qui est le ratio entre la description et la narration, afin d'explorer une possibilité de tracer l'évolution stylistique de l'œuvre. La vraisemblance dans l'espace fictif étant la condition préalable de la corporéité perceptive dans les textes narratifs, le niveau de la présence corporelle peut ainsi être proportionné au niveau de la vraisemblance : plus la première prend de la place dans un récit, plus la diégèse peut acquérir de vraisemblance[186].

2) Attribut individualisant du descriptif : point de fuite

Toutefois, il est évident aussi que le « réel » ne pourrait pas être jugé uniquement par le ratio descriptif, car le descriptif pourrait avoir deux effets opposés selon l'usage, de vraisemblabiliser la diégèse et à la fois de la rendre abstraite et allégorique.

Prenons la 11ème et la 52ème nouvelles, qui mobilisent toutes deux le comique scatologique, ce qui n'est pas commun chez l'auteur. D'ailleurs, comme le signale N. Cazauran, l'authenticité de la 11ème nouvelle est mise en question. En effet, dans la deuxième journée, il n'y a que la 11ème nouvelle qui peut être qualifiée de comique et c'est la seule, parmi les nouvelles comiques dans les deux premières journées qui contienne des énoncés qui pourrait être traités comme descriptifs. Malgré ce doute sur son authenticité, et bien que la nouvelle 11 ne présente pas autant de traces du « réel » que la nouvelle 52, elles méritent d'être comparées l'une à l'autre, car

[186] Le rapport entre le narratif et le descriptif dans un récit est un sujet qui intéresse de nombreux chercheurs dans le domaine de narratologie cf. T. Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, 309 p. 64 : « Description et récit présupposent tous deux la temporalité ; mais temporalité de nature différente. La description initiale se situait bien dans le temps, mais ce temps était continu ; alors que les changements, propres au récit, découpent le temps en unités discontinues ; le temps-pure durée s'oppose au temps événementiel. La description toute seule ne suffit pas pour faire un récit, mais le récit, lui, n'exclut pas la description. » ; Ph. Hamon, *Du Descriptif*, p. 39 : « L'opposition narration-description fait partie, très certainement, des évidences les plus ancrées, les plus fermement exprimentées, de notre pratique de la lecture. Les manuels scolaires différencient soigneusement ces deux types d'organisation textuelle, et sans éprouver le besoin de justifier cette distinction « naturelle ». Il est également sginificatif de voir certains grands auteurs descriptifs, et également certains poètes (il y aurait donc un problème de compatibilité entre récit, description et énoncé poétique), dévaloriser le récit dans le même temps qu'ils désirent développer leurs descriptions ou inversement, tellement les deux types de construction paraissent antithétiques. »

elles sont tout de même assez riches en descriptions et permettent de mettre en relief l'aspect individualisant du descriptif.

S'agissant de la 11ème nouvelle, composée seulement de 470 mots, elle serait appropriée pour examiner les composants du réel, même par défaut, d'autant que c'est le comique qui est le registre le plus pertinent pour le descriptif :

> Ceste pauvre femme, qui estoit si pressée, que à peyne eut-elle le loisir de lever sa robbe pour se mectre sur l'anneau, de fortune, s'alla asseoir sur le plus ord et salle endroict que à la gluz, et toutes ses pauvres fesses, habillemens et piedz si merveilleusement gastez, qu'elle n'osoit marcher ne se tourner de nul cousté, de paour d'avoir encores pis[187].

De prime abord, ce passage semble comprendre une description caractérisée par assez de précision sur les détails. La description de la situation scénique est complétée par celle des gestes de la femme qui est censée créer « l'illusion de mimésis ».

Toutefois, la scènemanque toujours de concrétude, parce que le vocabulaire qui se rapporte au lieu, ainsi qu'aux objets de la scène reste général, voire inexpressif. Nous ne sommes informés des détails ni sur l'endroit, ni sur le personnage. L'endroit est décrit brièvement comme « le plus ord et salle endroict ». L'information sur le personnage reste minimale, limitée à son nom Roncex et à son habit qui est la robe, de manière que la description gestuelle ne fonctionne plus pour vraisemblabiliser l'espace fictif.

Il s'agit d'un paradoxe dans la nature langagière de la description. Limité uniquement à la description générique, cet espace fictif constitue un monde allégorique abstrait plutôt que de vraisemblabiliser le monde fictif. La description d'un monde fictif consiste à le dénommer, en étiquetant des choses et des personnages comme ses composants . Autrement dit, ce monde pourrait devenir allégorique, de la même manière que le monde de la perception est constitué non de l'Etre des choses, mais de leur signe. Or la vraisemblance suppose absolument l'unicité du monde. Pour que la description de la perception acquière de la vraisemblance, il faudrait que le monde soit décrit d'une façon unique, et pas du tout anonyme. Il va de soi que le monde allégorique des signes est à l'opposé du monde fictif vraisemblable.

[187] L'*Heptaméron*, 11ème nouvelle, p. 88.

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 transparaît 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 »[188]. » C'est dans cette « utopie linguistique » composée du descriptif, équivalent de « l'espace fictif » ou « la diégèse » selon notre terme, que se joue le paradoxe langagier.

La description de la 11ème nouvelle, qui à première vue semble être relativement détaillée, manque de spécificité dans le détail des lieux et des personnages, ce qui amène une réduction de cette diégèse en un monde abstrait, voire allégorique, au lieu qu'il soit concret et unique. Le monde décrit est relativement peu individualisé en raison de la simplicité de la description et par « sa fonction référentielle d'étiquetage ». Avec la 11ème nouvelle, ce n'est donc pas le ratio descriptif, mais le manque d'effet individualisant du descriptif qui caractérise la carence du « réel ».

En revanche, la 52ème nouvelle montre un certain degré de « réel » dans la diégèse. En effet, le thème comique scatologique étant rare chez l'auteur, cette nouvelle est la seule qui pourrait fournir un point de repère par rapport à la 11ème nouvelle. On y raconte l'histoire, traditionnelle, d'un valet d'apothicaire qui trompe le seigneur de la Tireliere en lui faisant croire qu'un « grand estronc tout debout, si gellé » qu'il a ramassé dans la rue est « ung petit pain de sucre ». En le prenant pour « ung petit pain de sucre », le seigneur l'apporte à une taverne en pensant le manger après le diner :

> Auprès de la ville d'Alençon y avoit ung gentil homme, nommé le seigneur de la Tireliere, qui vint, à ung matin, de sa maison jusques à la ville, à pied, tant pour ce qu'elle estoit près, que pour ce qu'il gelloit à pierre fendant … (Le valet) trouva ung grand estronc tout debout, si gellé, qu'il sembloit ung petit pain de sucre fin ; incontinant l'envelopa dedans ung beau papier blanc, en la façon qu'il avoit accoustumé, pour en faire envye aux gens ; et le cacha en sa manche, et s'en vint passer par devant ce gentil homme et cest advocat, laissant tumber assez près d'eulx, comme par mesgarde, ce beau pain de sucre ; et entre dans une maison où il faingnoit de le porter. Le seigneur de la Tireliere se hasta de relever vistement ce qu'il cuydoit estre ung pain de sucre ; et, ainsy qu'il le levoit, le varlet de l'appothicaire retourna, serchant et demandant son pain de sucre partout. … Ainsy qu'il commencea à se chaulfer en mangeant, son pain de sucre commencea aussy à desgeller, qui remplit toute la chambre de telle senteur que le pain estoit. Dont celluy qui le portoit en son saing, se commencea à courroucer à la chamberiere … Et, sur ce regard, se leverent, pour la grand puanteur qu'ilz sentoient. Et s'en vont auprès du feu, où le gentil homme

[188] Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 5.

> tira ung mouchouer de son saing qui estoit tainct de sucre qui estoit gelée. Et en ouvrant sa robbe fourrée de regnardz, la trouva toute gastée[189].

Le cadre comique de la scène est conventionnel : le lieu et les perrsonnages sont introduits de manière tout à fait attendue. De même, lee thème du valet rusé, qui dupe un être supérieur à lui r dans l'ordre de la hiérarchie sociale n'a rien d'original Mais comme nous l'avons déjà vu, la banalité de l'intrigue n'empêche pas de voir dans cette nouvelle une évolution stylistique, étant donné que la vraisemblance dans la diégèse est indépendante de l'encadrement du récit. Un conte fantastique par exemple, pourrait bien construire un espace fictif au style réaliste, tout en racontant une histoire absolument irréelle. La vraisemblance dans l'espace fictif et l'authenticité de la source du récit ne se confondent pas.

La description perceptive des objets est plus concrète et plus diversifiée dans cette nouvelle 52 que dans la 11ème nouvelle. Un « grand estronc », objet-clé du comique, est représenté avec une profusion de détails, qui concernent non seulement l'objet lui-même, mais aussi la situation scénique dans laquelle se trouve l'objet : « ung grand estronc tout debout, si gellé, qu'il sembloit ung petit pain de sucre fin ; incontinant (le valet) l'envelopa dedans ung beau papier blanc, en la façon qu'il avoit accoustumé, pour en faire envye aux gens ; et le cacha en sa manche, ». Par cette série de descriptions, l'objet se place dans un contexte unique. Etant assimilé au pain de sucre fin, gelé dans le froid, ramassé par le valet, le descriptif scénique se développe à partir de l'objet, de la même manière que le dessin se développe autour du point de fuite de la perspective dans la peinture. De même que la perspective, le descriptif développé autour d'un point fixé donne l'effet du « réel ».

La « sécheresse de dessein » s'applique comme tendance générale à tous les textes narratifs de l'époque. Pour aborder ce problème, l'œuvre de M. McLuhan[190] nous fournit, malgré des affirmations quelque peu contestables, une première analyse des enjeux si complexes de la description à l'époque.

---

[189] L'*Heptaméron*, la 52ème nouvelle, p. 333-334.

[190] M. McLuhan, *La Galaxie Gutenberg*, t. 1 et t. 2, trad. par J. Paré, University of Toronto Presse, 1962, Gallimard, Paris, 1977, 519 p.

Selon M. McLuhan[191], c'est « bel et bien l'univers tridimensionnel de l'espace pictural qui est une illusion abstraite, rendue possible par la séparation complète du sens de la vue des autres sens[192]. » Restituée en Italie au XIVe siècle, et introduite en France au XVIe siècle, notamment avec le traité de J. P. Viator, *De artificiali perspectiva* en 1505, cette méthode graphique moderne de représentation spatiale se sépare de la perspective naturelle, qui était l'objet de la science de l'optique jusqu'au Moyen Age. La perspective artificielle exerce une influence décisive, d'abord dans le domaine artistique et architechtural en France[193], avant que sa technique ne soit perfectionnée dans les domaines des mathématiques et de la géométrie au siècle suivant.

M. McLuhan affirme ainsi que se produit une modification fondamentale dans la représentation artistique et architecturale dont l'influence sur la mentalité de l'homme est décisive[194]. A cet égard, M.-M. Fontaine signale l'écartèlement paradigmatique dans lequel vit Marguerite de Navarre par rapport à la perspective à trois dimensions qui vient d'être introduite en France. Selon M.-M. Fontaine, l'hybridation du style est telle qu'elle donne l'impression que l'auteur tente par tous les moyens de créer l'impossible, à savoir unespace fictif à trois dimensions bien qu'il dépende encoredu système conventionnel médiéval de représentation basée sur la perception à deux dimensions[195].

Comme nous l'avons déjà vu, il est vrai que dans la plupart des nouvelles de l'*Heptaméron*, son style reste peu ou prou dans le cadre médiéval, qui consiste à « passer d'une localisation générale comme cadre extérieur à une localisation plus ponctuelle, mais souvent

---

[191] G. Matoré renforce la théorie de McLuhan d'une autre modalité. Selon Matré, les Grandes Découvertes ont joué un rôle important en distillant « une connaissance par l'œil ».

[192] M. McLuhan, *op.cit.*, 1962, 1967, p. 93.

[193] D'après E. Panovsky (*La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de Minuit, 1975) la perspective artificielle à la Renaissance n'est pas un principe universel, mais un symbole de l'époque qui voit l'univers comme un système en ordre, où l'homme se situe au centre.

[194] M. McLuhan, *op.cit.*, p. 45 : « Le choix arbitraire d'une position unique et statique crée un espace pictural à point de fuite. Cet espace, que l'on peut remplir fragment par fragment, est très différent d'un espace non pictural où chaque objet résonne tout simplement ou module son espace propre sous une forme visuellement bi-dimensionnelle. »

[195] M.-M. Fontaine, « L'Espace fictif dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre », dans *Libertés et Savoirs du corps*, p. 351 : « Marguerite de Navarre n'aurait vraiment eu aucun problème si elle s'en était tenue à cette représentation conventionnelle de l'espace, si elle n'avait pas pressenti, avec cette intuition qui la caractérise dans des secteurs très divers, que l'exigence de véracité, le rapport nécessaire avec le témoignage, réclamait d'elle de retransmettre dans toute la mesure du possible l'expérience vécue, et que celle-ci obéissait à d'autres règles, que, pour des raisons fort complexes et diverses, son époque ne saisissait pas encore en toute conscience. »

imprécise et stéréotypée, comme élément de divulgation[196] ». 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 était si forte qu'elle semble évidente : l'art visuel et l'écriture, au fond épistémologique commun, se sont influencés l'un l'autre. Toutefois, au XVIe siècle, cette affinité entre les deux arts voit naître une discordance temporaire lorsque « les structures de la perception se renouvellent totalement[197] », que la perspective artificielle apparaît, alors que l'écriture continue de s'appuyer sur le système de représentation médiéval. L'examen de la 66ème nouvelle sous cet angle confirme que la description dans la nouvelle est d'une part caractérisée par une grande simplicité dans l'encadrement topologique, mais qu'elle contient d'autre part, en germe le réalisme moderne, par sa multiplicité d'approches qui créent un espace fictif « vraisemblable ».

Si le descriptif, conçu comme lieu principal du réalisme , et caractérisé par ce qu'on pourrait appeler le« détail inutile », sert essentiellement à authentifier une « tranche de vie », ou du « vécu brut[198] », dans lequel se trouve, selon nous, la corporéité percevant, les caractéristiques techniques du réalisme mériteraient d'être pensées en tant que signesdes progrès de l'individualisation de l'homme, dans la mesure même où elles consistent en « la valorisation du particulier [199] ».

Concernant le décalage épistémologique qui a eu lieu entre l'art visuel de la perspective et l'art scriptural au XVIe siècle, nous pourrons répondre que l'écriture et la description langagière sont essentiellement moins appropriées que l'art visuel à la reconstitution spatiale en trois

---

[196] *Ibid.*, p. 347.

[197] *Ibid.*, 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' « ouïe-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. »

[198] T. Todorov, *Littérature et réalité*, Genettes (Gérard), Todorov (Tzvetan), (sous la direction de), Paris, Seuil, 1966, 1982, p. 8.

[199] *Ibid.*

dimensions[200]. Il serait donc en vain de supposer, par une analogie naïve et simpliste, que les systèmes représentatifs de la peinture et de la littérature s'influencent au XVIe siècle de la même façon qu'au Moyen-Age, et ainsi de chercher des descriptions spatiales tri-dimensionnelles dans les textes narratifs. Il existe donc un décalage irréductible entre la représenaiton du corps en peinture et l'écriture du corps. Le premier se trouve dans une dimension spatio-temporelle, alors que l'écriture du corps a un temps linéaire dans la deuxième dimension, propre au langage, dans lequel se trouve une vision, avec laquelle l'image corporelle est décrite.

3) Description sensorielle

La diégèse de la 52ème nouvelle touche au « réel »grâce à l'effet indivisualisant du descriptif. Mais « le point de fuite » n'est pas le seul élément qui contribuerait à l'illusion de mimésis dans cette nouvelle. La corporéité acquiert une profondeur grâce au descriptif qui recourt à d'autres perceptions sensorielles que la vue. L'odeur de l'objet est accentué d'une manière habile par le quiproquo avec « ung petit pain de sucre fin », et par la combinaison avec la température de la chambre qui le fait « desgeller », dont l'odeur « remplit toute la chambre de telle senteur ». La sensation cutanée est exprimée par les énoncés concernant la température[201] telles qu'« il gelloit à pierre fendant », ou « il commencea à se chaulfer », ainsi que sur le toucher representé soit par la consistance de l'objet (« tout debout, si gellé »), soit par les gestes des personnages qui manipulent l'objet (« l'envelopa dedans ung beau papier blanc … et le cacha en sa manche » ; « en ouvrant sa robbe fourrée de regnardz »).

Dans la diversité des perceptions sensorielles, le descriptif révèle bien le mécanisme de la corporéité percevante, dans lequel chaque objet ou chaque mouvement décrit (=perçu) est reconnu en tant que « moi » étendu de cette corporéité. En d'autres termes, grâce à cette description des gestes autour de l'objet, le lecteur revit la scène, et les expériences corporelles perceptives du narrateur omniscient. Il faut noter ici que la description, comme lieu dans lequel se déploie un

[200] M. McLuhan prétend que *King Lear* de Shaekspeare est le premier spécimen de perspective tri-dimensionnelle verbale de toute l'histoire de la littérature. » Cela dit, des exemples qu'il cite nous semblent peu convaincants par rapport aux exemples que nous citons de l'*Heptaméron*. Nous développerons un argument à ce sujet ultérieurement. *Op.cit.*, p. 45.

[201] E. Hall, *La dimension cachée*, Doubleday, NewYork, 1966, trad. Par A. Petita, Seuil, 1971, p. 62 : « La peau, par exemple, est l'organe principal du toucher et elle est également sensible aux gains et déperditions de chaleur ; elle perçoit aussi bien la chaleur sous la forme irradiée qu'au travers d'un conducteur. C'est pourquoi, en toute rigueur, la peau est à la fois un récepteur à distance et un récepteur immédiat. »

monde fictif de la perception, atteint un certain niveau de complexité, où la corporéité acquiert une ambivalence semblable à celle du du corps réel, ce qui signifierait également qu'elle atteint à un degré supérieur de vraisemblance dans l'espace fictif. Intentionnellement ou pas, le descriptif sur le plan perceptif y est élaboré de telle manière que son ambivalence refuse le tracé de contour entre le sujet et l'objet de l'expérience.

Bien que la 11ème et la 52ème nouvelles soient les seules nouvelles à sujet comique scatologique, le contraste de la qualité de vraisemblance entre les deux apparaît nettement non pas dans le ratio descriptif, mais dans le rôle individualisant et vraisemblabilisant du descriptif ainsi que dans la portée plus large de la description qui fait appel non seulement à des choses et des personnages, mais aussi à la sensation perçue dans le monde fictif, dont le sujet est le descripteur-narrateur omniscient.

4) Caractérisation individuelle

Prenons la 66ème nouvelle pour terminer l'analyse comparative du style descriptif. C'est une des rares nouvelles dont nous pouvons déterminer la date approximative de conception. Fondée sur le deuxième mariage de sa fille Jeanne d'Albret en 1548, à savoir quatorze mois avant la mort de Marguerite, la nouvelle a certainement été composée à cette période, ce qui correspond bien à la place chronologique qu'elle occupe dans le recueil, puisqu'elle est la soixante-sixième des soixante-douze nouvelles. Comme nous le verrons ultérieurement, cela pourrait soutenir notre hypothèse concernant la genèse de l'œuvre, selon laquelle l'auteur a écrit la plupart des nouvelles dans l'ordre qui correspond à la chronologie des journées dans le recueil, et que, par le progrès de son style, elle compose avec plus de soin les dernière nouvelles.

Toutefois, sur ce sujet, N. Cazauran considère cette même 66ème nouvelle comme un contre-exemple[202], dans la mesure où elle est « fondée sur un simple comique de situation ». Effectivement, cette nouvelle n'est pas le chef-d'œuvre du recueil, elle ne nous rapporte qu'une

[202] N. Cauzauran, *L'Heptaméron de Margueritte de Navarre*, SEDES, Paris, 1976, 1991, p. 20-21 : « Une chronologie détaillée nous découvrirait-elle une évolution dans la manière de conter ou le choix des sujets ? Ce n'est pas sûr. Une des nouvelles les plus tardives, celle qui met en scène Jeanne d'Albret en 1548 (N 66), reste fondée sur un simple comique de situation, alors que les poésies lyriques de la reine, ou bien la *Comédie jouée au Mont de Marsan* en 1548 attestent dans ses dernières années l'inspiration la plus grave et la plus religieuse qui soit. … On aimerait plus encore savoir si cette œuvre complexe résulte d'une lente élaboration et de multiples reprises au cours de toute une vie, ou si elle fut composée en peu d'années, avec une claire conscience du dessin de l'ensemble. »

petite anecdote comique, alors qu'il y a des nouvelles longues et relativements bien qualifiées dès la première journée, telles que la 10ème nouvelle qui ferait partie de ce que N. Cazauran qualifierait d'« inspiration grave ». Ici, elle émet un critère de jugement littéraire basé sur « le choix des sujets » et non pas sur « la manière de conter ».

Bien évidemment, « le choix des sujets » n'est pas le seul critère pour attester l' évolution d'un style[203]. La caractéristique du recueil est d'être, comme le dit l'auteur dans le prologue, un « passetemps », composé, à l'imitation du *Décaméron*, de récits aux registres disparates, et d'une grande diversité de thèmes dans chacune des journées. Ni la longueur des récits, ni leur sujet ne nous semblent des critères pertinents pour juger des qualités littéraires d'une œuvre, d'autant plus que l'auteur avait manifestement l'intention de structurer la sienne en faisant alterner les récits comiques et les tragiques, pour équilibrer le ton d'ensemble de l'œuvre. Dans ce sens, la 66ème nouvelle, malgré le jugement négatif de N. Cazauran, s'avère nous fournir des descriptions abondantes qui méritent attention en ce qui concerne « le réel » dans l'espace fictif.

Le thème de cette nouvelle se compose d'un simple comique de quiproquo qui était bien répandu dans le monde narratif de l'époque. A l'occasion de son deuxième mariage, le personnage de Jeanne d'Albret, lassée de la soirée, se retire avec son nouveau mari Vendome dans leur chambre, et tout deux s'endorment dans le lit. Ils sont réveillés par un bruit de porte que provoque une vieille chambrière qui entre dans leur chambre, en croyant y surprendre son mari dans les bras d'une autre, et se met à injurer le couple de seigneurs :

> … les deux nouveaulx mariez se trouverent lassez ; qui les feit 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 povoit estre, doubtant 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 lict ; et, pour l'obscurité de la chambre, ne les povoit 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 povoit dire mot. Mais la chamberiere, voyant que pour ses menasses ne se vouloient lever, s'approcha plus

[203] Il existe des qualités littéraires qui sont indépendantes du registre de l'histoire. D'ailleurs, une histoire tragique n'est pas obligatoirement la preuve en soi d'une meilleur qualité littéraire par rapport à une histoire comique.

> près pour les tirer par les bras. A l'heure, elle congneut tant aux visaiges que aux habillemens, que ce n'estoit poinct ce qu'elle cherchoit[204].

Pour créer le « comique de situation », l'auteur a recours à ses techniques habituelles. Les énoncés descriptifs spatiaux de la scène qui n'ont pas de point de fuite, accordent une place minimale au figuratif qui se limite aux portes, fenêtres, rideaux, et lit, c'est à dire aux objets scéniques favoris de l'auteur[205], qui en d'autres récits servient plutôt à schématiser[206] la diégèse et à la rendre abstraite, qu'à la rendre vraisemblable. Les décors n'ont pas, en eux-mêmes, une signification particulière, ils ne servent qu'à expliquer la situation scénique.

Or, malgré ses techniques habituelles qui constituent dans d'autres récits l'objet de la critique de « la sécheresse de dessin », la 66ème nouvelle se révèle relativement réaliste. Premièrement, cette dernière accorde au descriptif une place importante. La description physiologique gestuelle des personnages est suivie par une description perceptive, accompagnée de leur état d'âme : « Mais, au plus fort de leur sommeil, ouyrent ouvryr leur porte par dehors, et, en tirant le rideau, regarda le dict seigneur, doubtant 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 povoit 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 à la description perceptive occupent presque la totalité du récit, sauf la fin composée des énoncés explicatifs, c'est-à-dire que deux-tiers de la nouvelle sont consacrés à la constitution de la vraisemblance du monde fictif. Cet enchaînement de la description perceptive et gestuelle des personnages confirme la vraisemblance dans l'espace et prouve, si besoin en était, que le récit a pour enjeu aussi bien la vraisemblance du monde fictif qu'un comique conventionnel basé sur le quiproquo.

---

[204] *Heptaméron*, la 66ème nouvelle, p. 390-391.

[205] *Cf.*, 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, pp. 347-350.

[206] *Ibid*., p. 348 : « Ce processus de représentation 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, se retrouve bien évidemment chez tous les conteurs, puisqu'elle est constitutive du système de représentation. »

Comme nous l'avons vu avec la 6ème nouvelle, un récit conventionnel a tendance à se composer principalement des énoncés explicatifs de l'histoire et garde peu de place pour la description qui risquerait de faire 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.

Deuxièmement, l'aspect unique et spécifique de la diégèse est assuré dès le début par le statut des personnages, ainsi que le lieu qui leur est propre, bien que la simplicité du style risque de les rendre abstraits et allégoriques. Le cadre du récit est celui d'un 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. Ils 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 feit 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 ».

Ces personnages sont « personnalisés » par leur statut unique, se trouvant dans des lieux privilégiés. Ces éléments spécificatifs interdisent à l'histoire de se réduire à un conte allégorique ou moral. Autrement dit, l'unicité peut servir de critère des genres. Si le conte est une fiction conventionnelle basée sur des modèles allégoriques de style oral, la 66ème nouvelle se présente comme une nouvelle, dont la valeur première par rapport au conte populaire était celle de la véracité ou historicité de l'événement relaté[207].

En même temps, l'unicité du monde narré a rapport aussi bien à la vraisemblance dans le monde fictif qu'à l'authenticité de l'événement relaté. Afin de mieux montrer cette individualité,

[207] Un ouvrage de G. Mathieu-Castellani où est traitée de la différence entre le roman et la nouvelle doit être mentionné à titre de référence. *La conversation conteuse : Les nouvelles de Marguerite de Navarre*, PUF, Paris, 1992, p. 8 : « La nouvelle, en effet, prétend représenter le monde vécu, les « realia » de la société contemporaine, par opposition au roman, au « vieux roman français », paradigme de la prose narrative de fiction : celui-ci, à la différence de l'épopée, du « long poème » dont la matière est l'histoire, si mythique qu'elle puisse être, donne à voir le monde rêvé, cet « autre monde » merveilleux où évoluent chevaliers et dames de haute lignée, fées et enchanteurs. Si le roman, comme la poésie, tolère ou exige la fiction, puisqu'il est comme elle plein de « toute honnête liberté » et « folâtre métier », riche de ces belles figures où se déploie l'activité de *feindre* (fabriquer, imaginer, créer), la nouvelle au contraire, visant le vrai et non le vraisemblable ou le possible, se bornerait à enregistrer la vivacité de la parole conteuse, sans nul souci d'artifice (d'art). »

reprenons la 6ème nouvelle comme un contre-exemple, dont l'histoire se trouve dans le cadre conventionnel et archétypal de la tromperie de la femme. Les informations sur les personnages et sur leur situation auraient pu être spécifiques : « ung viel varlet de chambre de Charles, dernier duc d'Alençon, lequel avoit perdu ung œil et estoit marié avecq une femme beaucoup plus jeune », et « ung jour, … faisgnist s'en aller en quelque lieu auprès de là pour deux ou trois jours. ». Or, la spécificité dans le récit s'arrête là. La description de leur physique est limitée au minimum, sauf qu'il « avoit perdu ung œil » et sa femme est « beaucoup plus jeune ». Ces deux renseignements sont nécessaires uniquement pour le mécanisme de l'intrigue.

Autrement, aucune description n'est accordée à ces deux personnages, qui aurait pu pourtant les rendre plus vraisemblables dans l'espace narré. Dès lors, ils sont comme deux figures interchangeablesavec 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 traditionnels et stéréotypés, comme celui de la 6ème nouvelle, les personnages et le schéma garderaient une caractéristique typique, voire sans aucun trait individuel. Le caractère des personnages pourrait être décidé ou représenté par leur métier, tel qu'un clergé dépravé jouant le rôle d'un homme cupide, paillard, ou avare, et le sergent, l'avocat, le monnier, le couturier comme des voleurs[208]. Dans ces récits archétypaux, la description précise des détails scéniques et des personnages n'a pas d'utilité.

En revanche, avec la 66ème nouvelle, bien que le style et l'encadrement de la nouvelle s'apparentent à un cadre conventionel à cause de la simplicité de l'intrigue, les personnages ne relèvent pas de cette topologie médiévale archétypale[209]. Les personnages ne se trouvent pas dans la typologie allégorique conventionnelle du récit. Cependant, le lecteur se voit donner nombre d'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 ». Etant proches de l'auteur, et définis comme privilégiés et uniques, les personnages de

[208] Nous trouvons dans la 76ème nouvelle du *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 de la classe sociale et des métiers des personnages.

[209] Sur cette émergence d'une caractérisation individuelle et particularisante des personnages voir les analyses de Jean Lecointe à partir de son étude du concept de *decorum peculiare* chez Erasme, dans *L'idéal et la Différence*, Genève, Droz, 1992, p. 436 et suivant.

Vendôme et de la princesse de Navarre sont particularisés de sorte que l'histoire refuse l'encadrement allégorique traditionnel. En outre, lorsqu'ils se retirent « en leur chambre et, tous vestuz, se mirent sur leur lict, où ilz s'endormirent, les portes et fenestres fermées », le descriptif expliquant la situation scénique se développe autour de deux personnages de façon enchaînée si bien qu'il produit l'effet individualisant.

Troisièmement, la diversité d'approches du descriptif fait en sorte que la corporéité acquiert une richesse dans son apparition. Une fois que la scène est individualisée, ensuite vient la série d'énoncés référant à la psychologie des personnages et à la perception sensorielle y compris celle proxémique[210] exprimée par les énoncés sur les actions des personnages qui ont lieu dans l'espace fictif :

> … *ouyrent ouvryr* leur porte par dehors, et, *en tirant le rideau, regarda* le dict seigneur, qui ce povoit estre, *doubtant 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 lict ; et, pour *l'obscurité* de la chambre, ne les povoit *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 povoit dire mot.

Dans le cadre du comique de situation, l'auteur réussit à créer le « réel » dans l'enchaînement de la description portant sur le sens perceptif de la vue et de l'ouïe, sur les gestes, et sur la disposition des personnages, bien que cette dernière reste dans un rapport simple de cause à effet : le nouveau mari tire le rideau comme réaction au bruit de la porte afin de regarder « qui ce povoit estre, doubtant que ce fut quelqu'un de ses amys ». Ensuite, une intention du couple étant exprimée par l'énoncé ; « pour faire durer le propos », ils « se cashoient le visaige l'un contre l'autre ». L'acte et l'intention ici sont inséparables, avec comme conséquence le rire qui provoque une réaction physiologique sur les personnages qui riaient « si très fort que l'on ne povoit dire mot. »

Cela dit, la description est enchaînée de telle manière qu'il est impossible de séparer la description des perceptions de celle des gestes et de l'état d'âme des personnages, de la même manière qu'il est impossible d'analyser la corporéité qui y apparaît à travers la description perceptive et gestuelle. Ici, la corporéité comprend une économie psychologique comme arrière-plan de la disposition des personnages : une psychologie laïcisée qui donne toute sa place au libre arbitre

[210] Le sens proxémique peut être considéré comme le sixième sens après les cinq sens d'usage courant. Nous le traitons de près dans la deuxième partie sur le corps à la guerre.

dans l'analyse de la psychologie à la différence de celle que nous avons vue avec les *Angoysses* et avec d'autres nouvelles de registre tragique de l'*Heptaméron*. Ici, la psychologie des personnages joue un rôle de point de fuite autour duquel se développent les énoncés portés sur les sens perceptifs visuels, auditif, et proxémique.

Dans le cas du corps réel, la psychologie par rapport à la perception est une *fonction* du cerveau qui n'est jamais indépendante de son *mécanisme*, celui-ci étant basé sur la réception des informations à travers la perception sensorielle. Il s'ensuit qu'avec l'image du corps écrit, en traitant de la description perceptive sensorielle, nous traitons à la fois de la description psychique et physiologique, tant elle joue un rôle d'amplificateur du « réel » dans le monde fictif. De même que le corps qui apparaît sans cesse dans son ambivalence, la corporéité dans un texte littéraire n'est définie que comme ce qui « est ceci *mais aussi* cela[211] ».

En d'autres termes, la description perceptive et la description psychologique sont les deux faces d'une même médaille. Toute la description, qu'elle soit sensorielle, gestuelle ou psychologique, fait partie d'une économie corporelle, qui se développe, tout comme le texte, au croisement du narrateur et du lecteur. C'est ainsi que le « réel » dans l'espace fictif, et donc la corporéité percevant exige plus qu'un simple étalage de la description perceptive, qu'elle soit visuelle ou non. Comme le remarque J. Milly, « le réel visé par la littérature dépasse généralement les relevés et les inventaires des faits[212] ».

Cette corporéité montre une profondeur avec un autre niveau de description qui fait la synthèse des trois paramètres vus ci-dessus : il s'agit d'une image des individus qui ne sont plus des personnages archétypaux que nous trouverons dans bien d'autres nouvelles de ses contemporains. Au-delà du rôle important que jouent la description et l'individualisation de la situation, l'enchaînement de la description perceptive et de la description psychologique « laïque » permet d'approfondir la corporéité percevant qui fait entrevoir l'homme moderne, d'autant que cette nouvelle relève d'un registre comique.

[211] U. Galinmberti, *op.cit.*, 1998, p.14.
[212] J. Milliy, *op.cit.*, p. 65.

Lorsque R. Lebègue signale que « les nouvelles de l'*Heptaméron* contiennent maints exemple de ce réalisme psycho-physiologique[213] », il s'agit des nouvelles tragiques qui sont concurrentes sur les champs visuel et auditif de la description. Or, la 66ème nouvelle, étant comique, se développe sur les champs visuel et auditif avec la description psychologique tout comme les nouvelles tragiques, mais avec beaucoup plus de liberté à l'égard des schémas de la morale chrétienne qui rend les nouvelles tragiques quelque peu schématiques et stéréotypées.

Lorsque les deux personnages, « *pour faire durer* le propos plus longuement, *se cashoient le visaige* l'un contre l'autre, *rians* si très fort que l'on ne povoit dire mot », malgré la critique de N. Cazauran qui définit cette nouvelle comme relevant d'un « simple comique de situation », nous y voyons ainsi les germes de l'homme moderne qui est décrit avec une profondeur ancrée dans le « réel », libérée de la mécanique du comique sur lequel se fonde la farce traditionnelle.

L'évolution stylistique du « réel » : la genèse de l'œuvre

Le « réel » et le genre

Il s'agit maintenant de savoir si les soins apportés au « réel » et à l'individualisation par le truchement du descriptif que nous reconnaissons dans la 66ème nouvelle malgré ce qu'en dit la critique, sont le fruit d'un progrès stylistique que l'auteur a acquis au fur et à mesure de la rédaction, ou bien le produit d'un simple hasard. Afin d'aborder cette question, nous devons voir les nouvelles selon les quatre paramètres du « réel » développés ci-dessus, en suivant l'ordre chronologique des journées du recueil.

Ceci dit, il ne faut pas négliger la différence de registres et de thèmes dans les nouvelles par rapport à la description, car, comme nous l'avons déjà mentionné, le style du récit, qu'il soit descriptif ou narratif, pourrait en être dépendant. Nous avons traité jusqu'ici des récits appartenant plutôt au registre comique, car c'est un lieu approprié pour la description et donc pour que la corporéité se déploie. En effet, comme le signale Ph. Hamon[214], la description dans les récits au

[213] R. Lebègue, « Réalisme et apprêt dans la langue des personnages de l'Heptaméron », La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techinques d'expression. Colloque de Strasbourg, 23-25 avril 1959, Paris, PUF, 1961, p. 75.

[214] Ph. Hamon, *Du Descriptif*, *op.cit.*, p. 12-13 : « Enfin la description, au Moyen Age ou à la Renaissance, est souvent érotique (blasons de corps féminin), ou comique (portrait de « vilains » chez Chrétien de Troyes, portrait de Quaresmeprenant chez Rabelais), ou ludique (calligrammes et énigmes), ou se présente

XVIe siècle trouve sa place plutôt dans les registres comiques que tragiques. Le fait qu'il y ait plus de description dans des récits comiques que tragiques, s'explique par la dévalorisation dont elle fait l'objet, dans la hiérarchie littéraire depuis la *Poétique* d'Aristote[215], car la tragédie, au sens classique du terme, trouve la valeur dans la souffrance psychologique des personnages et donc dans un style plutôt narratif que descriptif comme nous l'avons vu avec les *Angoysses*. A l'inverse,le comique se trouve, en principe libéré des attentes provenant du sens communs ou des normes abstraites, qu'elles soient institutionnelles ou idéologiques.

En d'autres termes, le rire et la description vont de pair. Le comique jaillit d'éléments et de détails qui contrarient une attente, soit des personnages, soit du narrateur, ou du lecteur. Le comique surgit lorsque le réel se présente de manière opposée à ce que peuvent faire attendre les conventions sociales et morales de l'époque. L'effet de réel étant l'enjeu principal de la description littéraire, il va de soi que cette dernière est plus employée dans des récits au registre comique que tragique. Le comique a une tendance à choisir son lieu au niveau le plus bas des échelles ontologiques, c'est-à-dire dans l'opposition entre la matérialité et la spiritualité. Même la 66ème nouvelle s'appuie, pour son effet comique, sur le décalage des attentes des personnages : les deux mariés ne s'attendaient pas à ce que la chambrière entre dans leur chambre après minuit, et cette dernière ne pensait pas y trouver les mariés. Ainsi, le quiproquo se manifeste dans un décalage de'identité des personnages.

Il s'ensuit que le thème du récit pourrait jouer un rôle décisif dans le style, et que le comique de quiproquo donne lieu à un monde fictif approfondi en terme de véracité du monde, et non d'authenticité de l'événement. Reprenons à titre de référence la 43ème nouvelle dont l'enjeu s'appuie aussi sur le quiproquo. Jambicque, le personnage principal de l'histoire se déguise en sa maîtresse en portant ses habits et son masque, afin de séduire « ung gentil homme au service de sa maistresse[216] ». Quand elle fait venir ce gentilhomme par son valet, en portant la robe de velours, « fourrée de loups cerviers », elle essaie de passer pour sa maîtresse, sous l'ombre où l'« heure estoit de cinq et six en yver, qui entierement lui ostoit la veue d'elle. » De cette façon, le gentilhomme la

ostensiblement dans la lignée des archaïques catalogues homériques, dont elle constitue alors la lointaine parodie, tous faits qui contribuent fortement, également, à la marginaliser dans la hiérarchie officielle des genres et des procédés littéraires. »

[215] *Ibid.*, p. 17.

[216] Le sire de la Châtaigneraie, l'oncle de Brantôme. Voir Brantôme, *Dames galantes,* 2ème discours, éd. Lalanne, t. IX, p. 238, et note 612 de M. François dans l'*Heptaméron,* p. 482.

reconnaît par la perception cutanée : « En touchant ses habillemens, trouva qu'ilz estoient de veloux, qui en ce temps-là ne se portoit à tous les jours, sinon par les femmes de grande maison et d'auctorité. En touchant ce qui estoit dessoubz autant qu'il en povoit prendre jugement par la main, ne trouva rien qui ne fust en très bon estat, nect et en bon poinct. » « Toutesfois, ayant bien regardé sa taille, qui estoit semblable à celle qu'il touchoit, les façons de son visaige, qui au toucher se peuvent congnoistre, congneut certainement que c'estoit elle. »

Le monde fictif est décrit d'une façon précise. Les quatre paramètres que nous avons énumérés y trouvent un niveau satisfaisant, de sorte que le vraisemblable dans la description crée une corporéité constituée par la description perceptive du toucher et de la vue, ainsi que des mouvements psychologiques des personnages. Cette corporéité, vécue par les personnages de Jambique et du gentilhomme, est aussi bien vécue par le narrateur-descripteur, et ensuite partagée par le lecteur. Le thème du quiproquo, naturellement exploité dans les récits comiques, peut ainsi donner lieu dans le style de l'auteur à un approfondissement du vraisemblable[217].

En revanche, avec les récits du registre tragique, la description du monde physique est moins présente sauf dans les récits tragiques horribles. Il faut préciser ici qu'en parlant des récits tragiques, il faut différencier les deux sortes de récits : les uns, tragédie d'amours, au style poétique et « piteux » que nous avons examiné dans la partie consacrée au « regard » ; et les autres, tragégie horrible qui traite du viol, du meutre, au style plus prosaique et descriptif. Les récits tragiques que nous rencontrons dans l'*Heptaméron* appartiennent aux deux catégories ; les uns visent à représenter la souffrance, la douleur psychologique, construisent un univers moral, et s'appuient donc sur des descriptions psychologiques ; les autres, les récits tragiques « horribles », recourent de manière

[217] Prenons la 65ème nouvelle, qui forme une paire avec la 66ème nouvelle sur le thème de quiproquo. Il s'agit d'une vieille dame qui prend un soldat pour une image religieuse dans l'église. Malgré la brièveté et la simplicité du récit, le ratio descriptif semble être plus important que dans d'autres récits de même longueur, de même registre. Sur 284 mots, aucuns discours rapporté de personnages n'est employé. Cette tendance semble s'appliquer à d'autres recueils aussi. A titre de référence, nous citons ici une nouvelle comique basée sur un quiproquo dans *le Grand Parangon des nouvelles nouvelles*. Dans la 46ème nouvelle, les hommes déguisent une statue de bois en la dame dont un des personnages est tombé amoureux : « … quant il fut nuyt, il vont prendre ceste grande ymage vielle de bois et la vont tresbien coyffe d'un beau cuechef, et la mirent au lit entre deulx beaux draps blant ainsi coyffée qu'elle estoit, et avoit le visage torné devers la ruette du lit, tresbien couvertte[217]. » « Sy se despouilla tout doulcement tout nud et se getta au lit, cuydant venir embrasser la dame tout doulccement. Mais quant il la trouva si tresdure, il fut bien estonné et eut grant frayeur, et se leva tout souldain et print la chandelle. Puis regarda et vit que c'estoit ceste grant diable d'idolle, laquelle il avoit veu au logis de ces deux compaignons. »

beaoucp plus précise à la description physique. Tragique n'a pas encore le sens que lui donnera la tragédie classique, comme le montrent les nombreux recueils intitulés *Histoires Tragiques*[218] qui traitent des récits sur le viol, sur le meutre etc.,

C'est ainsi que la 2ème et la 31ème nouvelles tragiques, sur le viol et sur le meurtre, se montrent descriptives :

> Et rompit ung ais qui estoit entre la chambre où il couchoit et celle de sa maistresse. Mais, à cause que le rideau, tant du lict de son maistre et d'elle que des serviteurs de l'autre cousté, couvroit les murailles si bien que l'on ne povoit veoir l'ouverture qu'il avoit faicte, ne fut point sa malice apparceue, jusques ad ce que sa maistresse fut couchée avecq une petite garse de unze à douze ans : car, en voyant qu'elle couroit si tost à l'entour d'une table, et qu'il ne la povoit prendre, et qu'elle estoit si forte que, par deux fois, elle s'estoit defaicte de luy, desesperé de jamais ne la povoir ravoir vive, luy donna si grand coup d'espée par les reings, pensant que, si la paour et la force ne l'avoit peu faire rendre, la douleur le feroit[219].

Parmi les nouvelles qui se situent au début du recueil, la corporéité perceptive qui se trouve entre le narrateur-descripteur et le lecteur-descriptaire est relativement développée par rapport aux autres récits. « Et quant, à force de perdre son sang, elle senteit qu'elle approchoit de la mort, levant les oeilz au ciel et joingant les mains, rendit graces à son Dieu, lequel elle nommoit sa force, sa vertu, sa patience et chasteté, luy supplyant prendre en grey le sang qui, pour garder son commandement, estoit respendu en la reverence de celluy de son Filz, auquel elle croyoit fermement tous ses pechez estre lavez et effacez de la memoire de son ire[220] ». Dans le registre visuel se développe un vocabulaire psychologique imprégné d'une forte influence morale et chrétienne. Par rapport à la 66ème nouvelle dont la psychologie des personnages est dépourvue de connotation chrétienne, le personnage de la muletière est décrit de façon superposée à l'image d'une martyre, en « levant les oeilz au ciel et joingant les mains, rendit graces à son Dieu ». Ce glissement de l'image à celle d'une martyre conduit à réduire la psychologie de la muletière à une allégorie.

Ainsi, avant d'analyser des nouvelles pour en déduire une possible évolution stylistique du descriptif chez l'auteur, il nous a paru nécessaire de montrer que les quatre paramètres du « réel »

---

[218] Cf. Bandello, *Histoires tragicques des Œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue française par Pierre Boaistuau, surnommé Launay*, Paris, G. Robinot, 1559, et la *Continuation des Histoires tragiques extraictes de l'italien de Belleforest, commingeois*, 1569 ; Habanc (Vérité), *Nouvelles Histoires tant tratiques que comiques*, 1585 ; Benigne Poissenot, *Nouvelles tragiques de Benigne Poissenot*, 1586.

[219] *Heptaméron*, la 2ème nouvelle, p. 19.

[220] *Ibid.*, p. 20.

établis ci-dessus sont relatifs au registre des nouvelles, et que l'approche comparative étant incontournable, le choix des nouvelles dépend à la fois du registre et de la place qu'elle occupe dans le recueil, et donc de la journée dans laquelle elle se situe.

L'analyse des nouvelles

Les nouvelles dont nous ferons mention seront celles qui évoquent la corporéité. Bien évidemment, il existe des nouvelles à travers tout le recueil qui n'ont pas pour but de viser « le réel », et donc qui ne contiennent pas l'image du corps percevant comme enjeu du récit. Nous considérons ces nouvelles comme plutôt narratives que descriptives comme celles qui montrent des aspects traditionnels et médiévaux de la manière d'écrire de l'auteur, et qui ne seront pas prises en compte dans l'analyse, sauf pour présenter la carence descriptive ou un aspect du style marqué par une sorte d'immaturité de l'auteur. En suivant l'approche de T. Todorov quant à l'ère qui se situe au seuil de l'époque moderne, il nous faudrait « une lecture bien sélective » qui remarquera « seulement les germes du futur[221] ». C'est ainsi que nous nous servons comme corollaire, de la corporéité en tant que point de repère pour avancer nos arguments qui consistent en deux hypothèses.

Premièrement, l'ordre chronologique des journées dans l'œuvre correspond grosso modo à celui de la rédaction, contrairement à l'hypothèse de certains chercheurs qui prétendent que Marguerite de Navarre aurait composé le recueil sur une courte période, vers la fin de sa vie. Comme nous le verrons ultérieurement, concernant la genèse de l'*Heptaméron*, les chercheurs de nos jours proposent plusieurs hypothéses.

Deuxièmement, il nous semble que l'auteur a conçu un plan de l'œuvre lors de la rédaction, et que l'ensemble de l'œuvre a une structure soit binaire, soit tripartite, et que les journées se divisent en unité de deux, c'est-à-dire la première et la deuxième journées comme une paire, et la troisième et la quatrième comme la deuxième paire, et ainsi de suite avec les autres : on constate par exemple que la 21ème nouvelle, la première de la troisième journée, est liée ; par son thème de Rolandine, à la 40ème qui clot la quatrième journée.Ces deux jours semblent former une structure en miroir. A. J. Krailsheimer prétend à cet égard que les cinq premières journées forment une unité

[221] T. Todorov, *Eloge de l'individu : Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Edition Adam Biro, 2000, 2004, p. 45.

attelée[222], mais comme nous le verrons ci-dessous, les deux premières journées par rapport aux autres journées semblent avoir un style, notamment en ce qui concerne la narration, moins habile que les autres, au point de laisser à penser qu'elles ont été composées plus tôt que les autres.

En proposant une analyse stylistique de l'image du corps percevant, notre approche visera donc à montrer non pas un progrès systématique, mais une tendance de l'approfondissement stylistique de l'auteur dans l'ordre chronologique de l'œuvre. Nous reposerons ainsi la question de la question de la genèse de l'œuvre, et d'une structuration des journées du recueil par paire de journées.

1) Première et deuxième journée

Dans la première et la deuxième journée, comme nous l'avons vu dans la 6ème nouvelle, il y a peu de nouvelles qui retiendront notre attention à l'égard de la corporéité perceptive dont nous avons developpé les conditions requises ci-dessus. Elles sont écrites avec un style plus narratif que descriptif, et sont moins riches de détails que les récits des autres journées. C'est la raison pour laquelle nous pensons que les nouvelles des deux premières journées, à quelques exceptions près, ont été composées plus tôt que les autres. Parmi les sept récits sur vingt qu'on pourrait classer dans le registre comique ou sur le thème d'amour, c'est-à-dire la 3ème, 5ème, 6ème, 7ème, 8ème, 11ème, et la 20ème, seule la 11ème a un ratio descriptif relativement elevé, mais comme nous l'avons déjà vu, elle est loin de pouvoir être qualifiée comme relevant du « réel » dans l'espace fictif, d'autant que son authenticité est mise en question[223].

Prenons la 3ème nouvelle afin de considérer son ratio descriptif. Elle relate un adultère du roi de Naples avec la femme d'un gentilhomme, et celle de la reine avec ce gentilhomme comme vengeance. Sur 2023 mots, 693 mots (soit un tiers du récit) servent aux discours directs des personnages. Sur les 1300 mots restants, le style narratif domine. Après une introduction narrative qui présente la personnalité lascive du roi ainsi que la beauté physique du gentilhomme et de sa femme, le narrateur les met en scène :

---

[222] Voir A. J. Krailsheimer, « The *Heptameron* reconsidered » dans *The French Renaissance and its heritage*, Londres, 1968, p. 81: « the composition of the first four, and perhaps five days followed continuously and fairly quickly after the Prologue, so that the first fifty tales were conceives as an articulated whole. »

[223] Voir N. Cazauran, « Sur trois récits de L'*Heptaméron* : de l'importance des arrière-plans », *N. R. S. S.*, 2003, pp. 5-6.

> L'amitié fut grande entre eulx deux jusques à ung carneval que le Roy alla en masque parmy des maisons, où chascun s'efforceoit de luy faire le meilleur racueil qu'il estoit possible. Et, quant il vint en celle de ce gentil homme, fut traicté trop mieulx que en nul aultre lieu, tant de confitures, de chantres, de musicque, et de la plus belle femme que le Roy avoit poinct à son gré veu. Et, à la fin du festin, avecq son mary, dist une chanson de si bonne grace que sa beaulté en augmentoit. Le Roy, *voiant* tant de perfections en ung corps, ne print pas tant de plaisir au doux accord de son mary et d'elle, qu'il feit à penser comme il le pourroit rompre. Et la difficulté qu'il en faisoit estoit la grande amytié qu'il *voioit* entre eulx deux ; parquoy il porta en son cueur ceste passion la plus couverte qu'il lui fut possible. Mais, pour la soulaiger en partie, faisoit force festins à tous les seigneurs et dames de Naples, où le gentil homme et sa femme n'estoient pas obliez. Pource que l'homme croit voluntiers ce qu'il veoit, il luy sembloit que les oeilz de ceste dame lui promectoient quelque bien advenir, si la presence du mary n'y donnoit empeschement[224].

Un carnaval et un grand festin sont présentés sans aucune précision. La scène du « carneval que le Roy alla en masque parmy des maisons » est representée uniquement par la mention de « confitures », de « chantres de musicque » qui, au lieu de rendre concrète la scène carnavalesque, rend la scène abstraite et archétypale par le paradoxe langagier du descriptif.

En d'autres termes, il n'y a pas de corporéité perceptive sensorielle, sauf par le champ visuel à travers lequel se développe plutôt la passion du roi pour la femme du gentilhomme que le « réel » de l'espace fictif : « la plus belle femme que le Roy avoit poinct à son gré veu. » ; « Le Roy, voiant tant de perfections en ung corps … » ; « Et la difficulté qu'il en faisoit estoit la grande amytié qu'il voioit entre eulx deux » ; « Pource que l'homme croit voluntiers ce qu'il veoit, il luy sembloit que les oeilz de ceste dame lui promectoient quelque bien advenir ». Comme nous l'avons déjà vu dans la partie sur le « regard », les mouvements psychologiques des personnages se manifestent à travers « les oeilz », comme fenêtre de l'âme. Ainsi la diégèse est réduite au schéma abstrait archétypal dont on accuse la « sécheresse de dessin[225] » chez l'auteur.

Le narratif domine ainsi le récit, et le seul passage descriptif qu'on peut trouver dans cette nouvelle est le suivant :

> La Royne, oyant ces parolles, fut si transportée, que, de paour de monstrer par sa contenance le troublement de son esprit, s'appuyant sur le bras du gentil homme, s'en alla en ung jardin près sa chambre, où longuement se promena, sans luy povoir dire mot. Mais

[224] L'*Heptaméron*, la 3ème nouvelle, p. 22.
[225] Voir N. Cazauran, *op. cit.* p. 128.

> le gentil homme, la voyant demy vaincue, quant il fut au bout de l'alée, où nul ne les povoit veoir, luy declaira par effect l'amour que si long temps il luy avoit cellée[226]

La scène qui contribue non à l'intrigue, mais à la constitution de la diégèse grâce à la description gestuelle des personnages, se charge de montrer leur psychologie : la reine, « s'appuyant sur le bras du gentil homme, s'en alla en ung jardin près sa chambre, où longuement se promena, sans luy povoir dire mot. Mais le gentil homme, la voyant demy vaincue, quant il fut au bout de l'alée, où nul ne les povoit veoir ». L'équilibre entre la description psychologique et celle du champ visuel du narrateur omniscient suffit à rendre cette scène assez vraisemblable. Simplement, ce passage ne compte que 45 mots, soit un vingtième.

De même pour la 20ème nouvelle, la dernière de la deuxième journée qui, comme le remarque M. François, porte « un thème maintes fois repris depuis les contes des *Milles et une Nuits*[227] ». Elle relate l'amour que porte un gentilhomme pour une veuve, et comment il finit par le perdre, en assistant à la scène suivante :

> Et plus doulcement qu'il peut, sans faire ung seul bruict, la cherchea le mieulx qu'il luy fut possible, *desirant* sur toutes choses de la povoir trouver seulle. Mais, quant il fut près d'un pavillon facit d'arbres pliez, lieu tant beau et plaisant qu'il n'estoit possible de plus, entra soubdainement là, comme celluy à qui tardoit de *veoir* ce qu'il aymoit. Mais il trouva en son entrée, la damoiselle couchée dessus l'harbe entre les bras d'un palefronier de sa maison, aussy laid, ord et infame, que de Riant estoit beau, fort, honneste et aimable. (…) Et, sans autre adieu, s'en retourna plus viste qu'il n'estoit venu. La pauvre femme ne luy feit autre response, sinon de mectre la main devant son visaige ; car, puisqu'elle ne povoit couvrir sa honte, couvrit-elle ses oeilz, pour ne veoir celluy qui la voyoit trop clairement, nonobstant sa dissimullation[228].

Sur 550 mots, ce passage occupe un tiers du récit avec 144 mots consacrés au narratif et 25 mots au discours direct du gentilhomme. Cette scène contient des éléments du descriptif, à savoir des détails scéniques qui ne sont pas essentiels pour l'intrigue du récit. Lorsqu'il s'approche d'elle « sans faire ung seul *bruict* », la diégèse commence à acquérir du « réel » avec une corporéité auditive. Toutefois, « quant il fut près d'un pavillon faict d'arbres pliez », le narrateur réduit cet espace en lieu abstrait

[226] L'*Heptaméron*, la 3ème nouvelle, pp. 25-26.
[227] La note n° 368 pour la 20ème nouvelle de M. François dans L'*Heptaméron*, p. 467.
[228] L'*Heptaméron*, la 20ème nouvelle, p. 154.

archétypal avec les adjectifs « tant beau et plaisant », une simplification fréquente chez l'auteur, ce qui fait affirmer à M. Tetel que « les scènes de nature n'ont pas de place[229] » dans son œuvre.

Comme nous l'avons déjà signalé, la même carence descriptive est constatée avec d'autres récits comiques ou amoureux dans la première et la deuxième journée. Le « réel » et, donc, la corporéité sensorielle n'y ont pas de place.

2) Troisième et quatrième journées

Or, à partir de la troisième et de la quatrième journée, nous pouvons affirmer que le style descriptif devient manifeste dans les récits du registre comique : l'augmentation de la place accordée au descriptif dans les récits par rapport à la première et la deuxième journées est telle que la comparaison que nous avons faite entre la 6ème nouvelle et la 29ème nouvelle dans la partie précédente nous apparaît comme révélatrice du changement stylistique entre les deux premières journées et les deux journées suivantes.

Prenons la 22ème nouvelle sur une scandale d'Etienne de Gentil comme un autre exemple :

> … il commencea à regarder les visaiges, dont paravant avoit faict conscience ; et en regardant les beaultez que les voilles rendent plus desirables, commencea à les convoicter. …Parquoy, seullement pour l'ouyr, fut esmeu en une passion d'amour qui passat toutes celles qu'il avoit eues aux autres religieuses ; et, en parlant à elle, se baissa fort pour la regarder, et apperceut la bouche si rouge et si plaisante, qu'il ne se peut tenir de lui haulser le voille pour veoir si les oeilz accompagnoient le demorant, ce qu'il trouva : dont son cueur fut rempli d'une ardeur di vehemente, qu'il perdit le boire et le manger et toute contenance, combien qu'il la dissimulloit …. Parquoy, seur Marie, craingnant faillir par desobeisance, le regarda au visaige ; elle le trouva si laid, qu'elle pensa faire plus de penitence que de peché à le regarder[230].

La description s'y développe sur le champ visuel du narrateur-descripteur. Ce passage est rempli de mots référant à la « vue » : « il commencea à regarder » « et en regardant les beaultez », « se baissa fort pour la regarder, et apperceut la bouche si rouge », et « qu'il ne se peut tenir de lui haulser le voille pour veoir … ce qu'il trouva » ; « seur Marie, … le regarda au visaige ; elle le trouva si laid, qu'elle pensa faire plus de penitence que de péché à le regarder. » Nous pouvons constater

[229] M. Telel, *op. cit.*, p. 126.
[230] L'*Heptaméron*, la 22ème nouvelle, p. 176-178.

l'influence de la lecture psychologico-morale que nous avons observée dans la partie sur le « regard », dans la description de l'effet des sensations sur les passions : « seullement pour l'ouyr, fut esmeu en une passion d'amour » et « son cœur fut rempli d'une ardeur vehemente ». Mais cela n'empêche pas la description « laïque » de se développer en corporéité percevante du personnage et du narrateur.

La satire contre les cordeliers, un des thèmes préférés de l'auteur qui s'étend dans toute l'œuvre, fournit une occasion médiatrice entre le descriptif laïc et le dispositif moral et religieux. La 23ème nouvelle, une nouvelle tragique horrible, basée sur les meurtres commis par un cordelier est composée après le mois d'avril 1545[231]. Parmi les récits des cinq premières journées, cette nouvelle ainsi que la 45ème, sont les seules comportant des indices historiques qui prouvent qu'elles ont été écrites après 1540, ce qui ne contrarie pas notre hypothèse selon laquelle l'auteur a avancé son œuvre globalement dans l'ordre chronologique des journées, et surtout par paire de deux journées, et a probablement remanié quelques récits ultérieurement afin d'équilibrer la longueur de chaque journée, ou de renforcer la logique de la structure :

> … print une corde de son lict et de ses propres mains s'estrangla. Et, qui pis est, estant en l'agonye de ceste cruelle mort, le corps qui combatoit contre icelle se remua de telle sorte, qu'elle donna du pied sur le visaige de son petit enfant, duquel l'innocence ne le peut garentir qu'il ne suyvist par mort sa doloreuse et dolente mere. Mais, en mourant, feit ung tel cry, que une femme, qui couchoit en la chambre, se leva en grand haste pour allumer la chandelle. Et, à l'heure, voyant sa maistresse pendue et estranglée à la corde du lict, l'enfant estouffé et mort dessoubz son pied, s'en courut toute effrayée en la chambre du frere de sa maistresse, lequel elle amena pour veoir ce piteux spectacle[232].

Par la description visuelle, auditive etgestuelle, la corporéité percevant acquiert un certain niveau de vraisemblance qui fait soupçonner qu'elle a été insérée ultérieurement par l'auteur à la place d'une autre nouvelle pour les raisons évoquées ci-dessus. Par rapport au descriptif de la 23ème nouvelle qui ressort nettement parmi les récits de la troisième et la quatrième journée, la 31ème nouvelle tout aussi tragique et horrible, propose une description relativement réaliste :

> Ce Cordelier, voyant la femme de ce gentil homme tant belle et saige qu'il n'estoit possible de plus, en devint si fort amoureux, qu'il en perdit boyre, manger et toute raison naturelle. … La chamberiere s'en vat à la court, luy demander s'il voulloit riens ; il luy

[231] Voir la note n° 452 de M. François dans l'*Heptaméron*, p. 471.
[232] *Heptaméron*, 23ème nouvelle, p. 191.

> dist que ouy, et, la tirant en ung coing, print ung poignart qu'il avoit en sa manche, et luy mist dans la gorge. … Mais quand le Cordelier ouyt derriere luy le varlet qui appeloit frere Jehan, se doubtant que la damoiselle eust esté cogneue, vint avecq ung grand baston ferré qu'il tenoit, et en donna ung si grand coup par le cousté au varlet, qu'il l'abbatit du cheval à terre ; incontinant saillit sur son corps et luy couppa la gorge[233].

La description gestuelle, si détaillée, pourrait évoquer une corporéité perceptive d'un certain degré, mais le ratio descriptif n'est pas assez élevé pour vraisemblabiliser les actions des personnages, et la description des personnages reste encore maladroite. Le cordelier est décrit par le biais de son état physiologique, lié à ses sentiments amoureux pour une chambrière : « il n'estoit possible de plus, en devint si fort amoureux, qu'il en perdit boyre, manger et toute raison naturelle. » La référence à la mélancolie que provoque un amour interdit se retrouve dans d'autres récits d'époque[234].Mais comme elle fait partie des symptômes présentés par la théorie des quatre humeurs[235], alors très répandue, elle ne peut pas jouer le rôle d'individualisation du personnage et ne peut lui conférer de « vraisemblance. » Autrement, le manque de détail concernant la personnalité ou le physique du cordelier conduit à en faire un personnage allégorique, simplement caractérisé par son métier, son activité de cordelier : un vilain hypocrite, qui cache derrière son masque de précheur sa cupidité, et sa concupiscence. D'autres personnages sont aussi exempts de la particularisation et restent anonymes, d'autant plus que la description de la supplication de la chambrière par le regard fait disparaître la singularité du personnage derrière la généralité de la connotation morale.

En revanche, ce dispositif ne trouve guère sa place dans les récits comiques. La 34ème nouvelle nous offre un bon exemple du principe de causalité qui régit la corporéité et le registre du récit :

> Le jeune ouvrit la fenestre, et, voyant qu'elle n'estoit trop haulte de terre, saulta legierement en bas et s'enfuyt le plus tost et le plus loing qu'il peut, sans attendre son compaignon, lequel essaya le dangier. Mais la pesanteur le contraingnit de demeurer en bas ; car au lieu de saulter, il tumba si lourdement, qu'il se blessa fort en une jambe. Et quant il se veid habandonné de son compaignon et qu'il ne le povoit suyvre, regarda à

[233] *Heptaméron*, 31ème nouvelle, p. 237-240.
[234] *Cf.*, *Heptaméron*, 22ème nouvelle, p. 177 : « … dont son cueur fut rempli d'une ardeur di vehemente, qu'il perdit le boire et le manger et toute contenance, combien qu'il la dissimulloit. » ; *Le grand parangon des nouvelles nouvelles* de Nicolas De Troyes, éd. de K. Kasprezyk, Librairie Marcel Didier, Paris, 1970 : « ce dit serviteur Pierre devint tant amoureulx de sa maistresse que il en perdoit quasi les piez, et ne luy osoit dire l'amour dont il l'aymoit. Tant que ung jour entre les autres une maladie le print treshorrible du mal d'aimer. »
[235] Nous le traiterons ultérieurement dans la deuxième partie sur le corps vu (?) de l'extérieur.

> l'entour de luy où il se pourroit cacher, et ne veit rien que ung tect à pourceaulx où il se trayna le mieulx qu'il peut. Et ouvrant la porte pour se cacher dedans, en eschappa deux grands pour pourceaulx, en la place desquelz se meist le pauvre Cordelier et ferma le petit huys sur luy, esperant, quant il orroit le bruit des gens passans, qu'il appelleroit et trouveroit secours. Mais si tost que le matin fut venu, le boucher appresta ses grands cousteaulx et dist à sa femme qu'elle luy tint compaignye pour aller tuer son pourceau gras. Et, si le pauvre frere eust grand paour, le boucher et sa femme n'en eurent pas moins ; car ilz pensoient que sainct François fust courroucé contre eulx de ce qu'ilz nommoient une beste *cordelier*, et se mirent à genoulx devant le pauvre frere, demandans pardon à sainct François et à sa religion, en sorte que le Cordelier cryoit d'un costé misericorde au boucher, et le boucher, à luy, d'aultre, tant que les ungs et les aultres furent ung quart d'heure sans se povoir asseurer[236].

Au regard des quatre paramètres définis comme marqueurs de réel, la place accordée au descriptif par rapport au narratif est importante. La répartition du descriptif sur les cinq sens du descripteur est faite d'une façon habile avec « le bruit des gens passans », et au moment le cordelier abandonné par son compagnon « regarda à l'entour de luy où il se pourroit cacher, et [qu'il] ne veit rien que ung tect à pourceaulx où il se trayna le mieulx qu'il peut. » La description, assez détaillée permet de lier le geste des personnages à la situation qui les entoure.

Or, la carence de l'individualité des personnages ne permet pas à la corporéité que crée le descripteur d'acquérir un degré suffisant de réalisme dans l'espace narré. Le cordelier est décrit de l'extérieur, sans description physionomique, ni développement sur son état psychologique : le cordelier « tumba si lourdement, qu'il se blessa fort en une jambe », et le « pauvre Cordelier, ne se pouvant soustenir sur sa jambe, saillyt à quatre piedz hors du tect, criant tant qu'il povoit misericorde.» Comme nous le reverrons ultérieurement, l'absence totale de référence à la douleur physique du cordelier, le rend complètement abstrait, le prive donc de son identité individuelle qu'une référence à son intériorité psychologique, — quatrième paramètre — aurait, au contraire, comblée.

En ce qui concerne le dispositif ecclésial dont relevait le geste de supplication à genoux, il n'est pas ce qui freine l'approfondissement de la vraisemblance dans l'espace narré. Il aurait, dans d'autres cas, attiré le monde fictif vers le registre religieux de telle manière que l'unicité du cas aurait trouvé son fondement dans une *persona* collective dont les expériences seraient partagées par tous les membres de la société, et qui ne seraient plus uniques. Bien que le personnage du cordelier, étant présenté par son métier, est réduit à un type, du moins, la référence au geste de supplication à

[236] L'*Heptaméron*, la 34ème nouvelle, p. 251-252.

genoux n'a aucune connotation religieuse, ne renvoie absolument pas à cette forme de prière de l'office, dont nous avons déjà parlé[237]. Ce qui freine la vraisemblance du récit n'est donc pas ce contexte maisle registre comique, qui refuse, par nature, que le personnage soit unique, afin que le rire soit partagé par le public.

En revanche, la 37ème nouvelle, qui met en scène une femme vertueuse qui souffre de l'infidélité de son mari, montre que les récits de registre sérieux relèvent d'une conception morale chrétienne englobante. Sur 822 mots, les énoncés sont répartis en trois parties d'une façon assez équilibrée :la première partie usedu narratif pour expliquer la situation de la femme et pour introduire l'histoire ; la deuxième partie est composée de deux scènes descriptives, l'une semblant préparer l'autre ; la troisième partie constitue le dénouement de l'histoire, qui prend la forme d'un discours de la femme sage et vertueuse, aux connotations religieuses. Cette nouvelle est une de celles qui qui révèlent le mieux le soin qu'apporte l'auteur à la structure du récit, et à une forme de réalisme dans l'espace narré.

La première partie est consacrée à l'introduction de l'histoire. La présentation du personnage principal, la femme vertueuse, esttypique de ce genre de nouvelles : « Il y avoit une dame en la maison de Loué, tant saige et vertueuse qu'elle estoit aymée et estimée de tous ses voisins. » Cette nouvelle concise, qui ne livre aucun détail sur la physionomie du personnage, est un des nombreux exemples de cette « sécheresse de dessin » pointée par la critique[238]. Toutefois, la suite de la nouvelle nous montre que son style narratif commence à prendre une tournure plus soignée, comme en témoigne la précision croissante des détails concernant la psychologie du personnage :

> Et print une coustume, que, aussy tost que sa femme estoit endormye, se levoit d'auprès d'elle et ne retournoit qu'il ne fust près du matin. La dame de Loué trouva ceste façon de faire mauvaise, tellement que, en entrant en une grande jalousie, de laquelle ne vouloit faire semblant, oublya les affaires de la maison, sa personne et sa famille, comme celle qui estimoit avoir perdu le fruict de ses labeurs, qui estoit le grand amour de son mary, pour lequel continuer n'y avoit peyne qu'elle ne portast voluntiers. Mais, l'ayant perdue, comme elle voyoit, fut si negligente de tout le demeurant de la maison, que bientost l'on congneut le dommaige que son absence y faisoit, car son mary, d'un costé, despendoit sans ordre, et elle ne tenoit plus la main au mesnaige, en sorte que la maison fut bien tost

[237] Nous allons traiter le geste de l'agenouillement dans une partie ultérieure consacrée au geste à la Renaissance.
[238] Voir N. Cazauran, *op. cit.* p. 128.

> rendue si brouillée, que l'on commenceoit à coupper les boys et engaiger les terres. Quelcun de ses parens, qui congnoissoit la malladie, luy remonstra la faulte qu'elle faisoit et que, si l'amour de son mary ne luy faisoit aymer le proffict de sa maison, que au moins elle eust regard à ses pauvres enfans : la pitié desquelz luy feit reprendre ses espritz ; et essaya par tous moyens de regaingner l'amour de son mary[239].

Parmi les récits brefs des contemporains de Marguerite de Navarre, il est rare de trouver une telle description de l'état psychologique des personnages. La dame, en « entrant en une grande jalousie », « fut si negligente de tout le demeurant de la maison ». Mais le conseil d'un de ses proches fait ressentir de « la pitié desquelz luy feit reprendre ses espritz ; et essaya par tous moyens de regaingner l'amour de son mary. » Son état de découragement et l'effort qu'elle fait pour se remettre de ses émotions sont décrits de l'extérieur dans un style narratif assez précis, ce qui peut surprendre : une narration plus simple était attendue, à l'instar des nouvelles qui précèdent, et notamment dans les récits brefs où l'auteur s'épargne de livrer de tels détails sur l'état d'âme du personnage, dans la mesure où ils ne sont pas essentiel à l'intrigue. L'auteur aurait très bien pu s'en passer.

Est-ce un signe de l'évolution du style de l'auteur, qui tend à s'intéresser à l'intériorité des personnages au lieu de se focaliser uniquement sur le déroulement de l'intrigue ? Ou est-ce une conséquence directe du soin qu'elle apporte à la structure de la nouvelle, et qui exige une introduction bien détaillée bien composer une nouvelle équilibrée? Dans un cas comme dans l'autre, nous entr'apercevons un changement de style qui rompt avec son écriture habituelle. Combiné à la carence paradoxale de la description physionomique du personnage, ce intérêt naissant pour la psychologie individuelle nous montre à la fois les limites de l'écriture de Marguerite de Navarre, et la possibilité de son approfondissement ultérieur, qui va de pair avec les limites et les caractéristiques du réalisme dans ses récits.

La deuxième partie, dans laquelle se développent les événements principaux, est composée de deux scènes au style descriptif. Dans la première scène, la dame envoie à son mari le message de sa souffrance au moyen d' « ung bassin et de l'eaue pour laver » les mains :

> quant il entroit, (elle) alloit au devant de luy le baiser, et luy portoit ung bassin et de l'eaue pour laver ses mains. Luy, estonné de ceste nouvelle façon, luy dist qu'il ne venoit que du retraict, et que, pour cela, n'estoit mestier qu'elle se levast. A quoy elle respondit que,

[239] L'*Heptaméron*, la 37ème nouvelle, p. 266-267.

> combien que ce n'estoit pas grand chose, si estoit-il honneste de laver ses mains, quand on venoit d'un lieu ord et salle, desirant par là luy faire congnoistre et abhominer sa meschante vie. Mais, pour cela, il ne s'en corrigeoit poinct et continua ladicte dame bien ung an cest façon de faire[240].

Le passage est réparti en trois discours différents. Sur cent quatre mots, le premier tiers est consacré à la description scénique qui, d'un point de vue omniscient, fait vivre au lecteur les expériences physiques de deux personnages. Ensuite, le deuxième tiers est consacré au discours rapporté du mari quant à sa réaction au geste de sa femme : « Luy, estonné de cette nouvelle façon ». L'espace fictif acquiert un certain degré de vraisemblance, en dépit de la simplicité de la description physique de la scène et de celle des personnages. A l'égard des quatre paramètres comme marqueur du réel, à savoir 1)le ratio descriptif, 2) attribut individualisant du descriptif, 3) description sensorielle et 4) caractérisation individuelle, le ratio descriptif comme premier paramètre est au degré maximal sans d'autres genres d'énoncés s'opposant au vraisemblable. En revanche, concernant le deuxième paramètre de la spécification des composants scèniques y compris des personnages, il reste dans un cadre minimal, ce qui est typique, se limitant à celle d'« une dame en la maison de Loué, tant saige et vertueuse » et son mari dont l'infidélité est la cause de la souffrance de celle-là. De même, la description sensorielle comme troisième paramètre n'a pas de diversité, se développant principalement sur le champ visuel à l'exception de quelques descriptions tactiles, telles que le baiser, ou l'eau pour laver les mains.

> Et quant elle veid que ce moyen ne luy servoit de rien, ung jour, actendant son mari qui demoroit plus qu'il n'avoit de coustume, lui print envye de l'aller chercher. Et tant alla de chambre en chambre, qu'elle le trouva couché en une arriere garderobbe et endormy avec la plus layde, orde et salle chamberiere qui fut leans. Et, lors, se pensa qu'elle luy apprendroit à laisser une si honneste femme pour une si sale et orde : print de la paille et l'aluma au millieu de la chambre ; mais, quant elle veid que la fumee eust aussitost tué son mary que esveillé, le tira par le bras, en criant : *Au feu ! au feu !* Si le mary fut honteux et marry estant trouvé par une si honneste femme avec une telle ordure, ce n'estoit pas sans grande occasion. Lors, sa femme lui dist : « Monsieur, j'ay essayé, ung an durant, à vous retirer de ceste malheurté, par doulceur et patience, et vous monstrer que, en lavant le dehors, vous deviez nectoier le dedans ; mais, quant j'ay veu que tout ce que je faisois estoit de nulle valleur, j'ay mis peyne de me ayder de l'element qui doibt mectre fin à toutes choses, vous asseurant, monsieur, que si ceste-cy ne vous courrige, je ne sçay si une seconde fois je vous pourrois retirer du dangier, comme j'ai faict. Je vous supplie de penser qu'il n'est plus grand desespoir que l'amour, et … si je n'eusse eu Dieu devant les oeilz, je n'eusses poinct enduré ce que j'ai faict.

[240] *Ibid.*, p. 267-268.

Dans ce passage, la clef du vraisemblable se trouve donc dans le quatrième paramètre de la psychologie des personnagesle vraisemblable réside dans la description psychologique des personnages. Bien que le ratio consacré à la psychologie des personnages n'y soit pas important, le texte crée un équilibre entre le discours rapporté et la description scénique, le premier montrant la psychologie des personnages, et le deuxième étant un équivalent du corps sensoriel. Les énoncés purement descriptifs sur la femme, composés de vingt-deux mots reconstituant l'espace et le temps de la scène, sont suivis d'un discours rapporté du mari qui commence ainsi : « Luy, estonné de ceste nouvelle façon, luy dist que… » « A quoy elle respondit que … ». Le schéma est simple. L'individualisation des personnages repose à la fois sur l'effet de vraisemblance, sur la longue description corporelle perceptive, et sur la narration qui précède le passage, et qui est consacrée à la souffrance psychologique de la femme.

Ici, le lecteur-descriptaire partage l'expérience corporelle, à la fois celle du narrateur et celle des personnages à travers la vraisemblance de la diégèse et la vraisemblance des personnages. Autrement dit, le narrateur est présent dans l'espace fictif, au lieu de rester à l'extérieur. Ce qui renforce la vraisemblance de l'espace fictif, c'est l'équilibre du ratio descriptif, entre la description physique de la scène y compris celle des personnages, et celle de la psychologie des personnages. Cet équilibre permet enfin que ce bref passage parvient à maintenir un certain degré de vraisemblance dans l'espace fictif. Les deux composantes du portrait des personnages, physique et psychologique, sont définies à partir des objets, d'« ung bassin et de l'eaue pour laver » les mains. Le ratio descriptif atteint son plus haut niveau par rapport au narratif.

Toutefois le discours, rapporté (« A quoy elle respondit que… ») puis direct (« si je n'eusse eu Dieu devant les oeilz… ») de la femme réinscrit la corporéité dans l'espace symbolique, qui, rendant abstraite la corporéité dans un discours allégorique éducatif, efface l'effet du réel qu'apporte ce dernier. De ces deux phases contradictoires du récit, nous pouvons affirmer que le récit a deux valeurs principales : le soin apporté au vraisemblable de la diégèse et à une moralité éducative traditionnelle sur laquelle repose l'histoire.

Nous signalons qu'à partir de la troisième et la quatrième journée, le descriptif devient plus présen dans tous les récits, quelques soient leurs registres.

3) Cinquième et sixième journée

Concernant la cinquième et la sixième journées, si nous suivons l'analyse de A. J. Krailsheimer, nous devrions les considérer comme les charnières du recueil. Le changement de ton qui correspond à la mort de François Ier en mars 1547, se révèle, selon lui, en ce que les récits de la première moitié se chargent du rôle de la moralité traditionnelle, alors que les récits de la deuxième moitié s'engagent dans le rapport entre la religion et les jeux de la narration[241]. C'est ainsi qu'avec les récits de la cinquième et la sixième journées, nous devrions nous focaliser sur la diminution du ton moralisateur dans un style allégorique qui va de paire avec l'augmentation et le raffinement de la description et de la vraisemblance dans l'univers de la fiction.

Reprenons la 43ème nouvelle dont l'enjeu réside dans le quiproquo des personnages dans l'obscurité. Le passage introductif présente la personnalité de Jambicque, le personnage principal « fort audacieuse » et estimé par sa maitresse comme « la plus saige et vertueuse damoiselle ». Elle reprouve « tant la folle amour » des autres qu'« elle estoit beaucoup plus craincte que aymée de toute la compaignie ». Mais étant « si fort esprinse » d'un gentilhomme, elle « advisa qu'il valloit mieulx satisfaire à son desir ». Ici, au lieu de la soutenir, le narrateur relativise, voire ridiculise l'hypocrisie de Jambicque, personnage qui incarne « la folle amour » et subit la charge morale du narrateur.

La narration préparant ainsi le cadre du récit, le style passe ensuite du narratif au descriptif :

> Après ceste conclusion prinse, ung jour qu'elle estoit en la chambre de sa maistresse regardant sur une terrasse, veid pourmener celluy qu'elle aymoit tant ; et, après l'avoir regardé si longuement que le jour qui se couchoit en emportoit avec luy la veue, elle appella ung petit paige qu'elle avoit, et, en luy monstrant le gentil homme …[242].

L'acte de « regarder » et de « voir » ici se charge de deux rôles différents. Lorsqu'« elle estoit en la chambre de sa maistresse regardant sur une terrasse », son acte de « regarder » est celui qui met Jambicque dans l'espace fictif. Or, lorsqu'elle « veid pourmener celluy qu'elle aymoit tant », et qu'elle l'a « regardé si longuement », le champ visuel devient celui de Jambicque, jusqu'au moment où « le jour qui se couchoit en emportoit avec luy la veue ». Cette alternance de regard de

[241] Krailsheimer (A.-J.), « The Heptameron reconsidered » dans *The French Renaissance and its heritage, Essays presented to Alan M. Boase*, London, 1968, p. 75-92.
[242] L'*Heptaméron*, la 43ème nouvelle, p. 297.

focalisation donne l'effet du « réel » en encadrant le point de vue du personnage. Comme nous l'avons vu en tant que la quatrième condition du « réel », c'est l'équilibre entre le descriptif et le narratif psychologique qui atteint au point de créer le monde fictif vraisemblable.

La troisième condition du « réel » étant la description sensorielle en tant que corporéité, nous avons déjà vu qu'elle en est riche, même si cette abondance descriptive perceptive est dû à l'intrigue. S'agissant du ratio descriptif de l'ensemble, nous pouvons affirmer que sur les 1826 mots que compte la nouvelle, seuls les 254 premiers mots, c'est-à-dire un sixème du récit, sont consacrés à l'introduction du style narratif qui prépare le cadre du récit, et qui laisse vite la place à des passages de style descriptif tel que nous l'avons défini. Les discours directs des personnages sont insérés de manière alternée avec les passages descriptifs, de sorte qu'un équilibre se crée dans la diégèse entre l'instance narrative et celle descriptive.

A titre de comparaison, reprenons ici la 3ème nouvelle afin d'essayer d'observer une évolution stylistique entre les deux premières journées, étant donné que les deux nouvelles sont de même longueur , qu'elles consacrent toutes deuxun tiers des mots aux discours directs des personnages[243], et qu'elles sont basées sur la folie de l'amour dans un registre non tragique. Dans la 3ème nouvelle, nous avons vu que parmi les 2023 mots, un court passage avec seulement 45 mots était considéré comme descriptif, alors que dans la 43ème nouvelle, les passages descriptifs abondent et que le déroulement de l'intrigue présente une alternance équilibrée des styles qui constitue la condition du « réel ».

Le regard dans l'œuvre semble progressivment mis au service d'une forme de particularisation des personnages, des situations et des lieux. Dans la 45ème nouvelle, l'acte de « voir », par le jeu du point de vue, contribue à rendre « réel » la scène :

> Ce que advisa une de leurs voisines, qui s'estoit mise à la fenestre qui regardoit tout droict sur le jardin, pour veoir quel temps il faisoit ; et, voiant ceste villenye, fut si courroucée qu'elle se delibera de le dire à sa bonne commere … Le tapissier, après avoir faict ses beulx tours, regarda à l'entour de luy si personne ne le povoit veoir ; et advisa sa voisine à sa fenestre, dont il fut fort marry. Mais, luy, qui sçavoit donner culeur à toute tapisserie, pensa si bien colorer ce faict, que sa commere seroit aussi bien trompée que sa femme. Et, si tost qu'il fut recouché, feit lever sa femme du lict toute en chemise, et la mena au jardin comme il avoit mené sa chamberiere ; et se joua long temps avecq elle de la neige, comme

[243] 635 mots sur 1826 mots dans la 43ème nouvelle, et 693 sur 2023 mots pour la 3ème nouvelle.

> il avoit faict avecq d'autre ; et puis luy bailla les Innocens tout ainsy qu'il avoit faict à sa chamberiere[244].

Le regard à travers la fenêtre étant un des motifs favoris de Marguerite de Navarre, dans certains récits elle finit par rendre archétypale la scène, au lieu de la rendre « réelle ». Toutefois, avec ce passage, l'auteur garde le style descriptif du début jusqu'à la fin, de sorte que tous les actes de « voir » ou de « regarder » continuent de relever du champ visuel du descripteur :

> ce que n'avoit pas faict le Cordelier, car, incontinant qu'il entendit que la maryée fut couchée, se despouilla de son habit gris, et s'en alla tenir la place de son mary ; mais, de paour d'y estre trouvé, n'y arresta que bien peu ; et s'en alla jusques au bout d'une allée où estoit son compaignon qui faisoit le guet pour luy, lequel luy feit signe que le marié dansit encores[245].

4) Septième et huitième journées

Nous avons déjà analysé de près la 66ème nouvelle, qui se révèle plus « réelle » qu'au premier abord, dans la mesure où son comique n'est fondé que sur un simple quiproquo a. Les autres récits dans les deux dernières journées nous semblent confirmer notre hypothèse sur la genèse de l'œuvre.

Voyons la 61ème nouvelle pour l'approfondissement du « réel » dans le monde narré. Cette nouvelle relate l'histoire d'un « damnable voiage » d'une jeune femme mariée, qui quitte son mari pour un chanoine d'Autun et vit avec celui-ci pendant quinze ans, avant que la Regente et sa fille la duchesse d'Alençon, Marguerite elle-même ne la fassent revenir à son mari. Comme le signale N. Cazauran, la description physique de cette femme est la meilleure que nous pouvons trouver dans l'œuvre :

> … y avoit une fort belle femme, grande, blanche et d'autant belle façon de visaige que j'en aye poict veu[246].

Bien qu'elle reste encore loin du réalisme au sens courant du terme, au lieu de rester sur deux adjectifs favoris « belle et vertueuse », le narrateur prolonge la description en évoquant sa taille, la couleur de sa peau et de son visage. Nous avons déjà mentionné à quel point la description dans

[244] L'*Heptaméron*, la 45ème nouvelle, p. 306.
[245] L'*Heptaméron*, la 48ème nouvelle, p. 316.
[246] L'*Heptaméron*, la 61ème nouvelle, p. 371.

les récits en prose de l'époque prend peu en compte l'aspect esthétique de la beauté féminine[247]. Aussi minime le changement soit-il, on constate ici que cette extension de la description aux détails de la beauté physique est un signe de l'approfondissement aussi bien de la notion d'individu que du style lui-même, qui tend vers « le réel » de la diégèse.

Nous pourrons le confirmer avec le passage suivant qui décrit la scène dans laquelle la femme s'enfuit pendant que tout le monde dort dans leur maison :

> Et quant elle les ouyt dormyr et ronfler bien hault, se leva toute en chemise et saillist hors de sa chambre, escoutant si personne de leans faisoit poinct de bruict. Mais, quant elle fut asseurée de son baston, elle sceut très bien passer par ung petit huys d'un jardin qui ne fermoit poinct ; et, tant que la nuyct dura, toute en chemise et nudz piedz, feist son voiage à Authun devers le sainct qui l'avoit gardée de morir. Mais, pour ce que le chemin estoit long, n'y peut aller tout d'une traicte, que le jour ne la surprint. A l'heure, regardant par tout le chemyn, advisa deux chevaulcheurs qui couroient bien fort ; et, pensant que ce fust son mary qui la chercheast, se cacha tout le corps dedans ung maraiz et la teste entre les jongs[248] .

La description sensorielle de l'ouïe, de l'espace, et celle de gestuel alterne d'une manièretellement équilibrée qu'elle devient constitutive du vécu du personnage principal, et que partage le lecteur comme autant d'expériences corporelles. De la même manière, la psychologie du personnage est insérée de sorte à approfondir la vraisemblance de la diégèse. Comme nous l'avons dit, « le réel » à notre sens ne relevait pas uniquement de la qualité et de la quantité du descriptif. Son équilibre avec la psychologie des personnages, c'est-à-dire l'équilibre entre le descriptif et le narratif fut aussi important que les quatre paramètres du réel concernant le descriptif.

En effet, la tendance générale que nous remarquons dans les récits de la septième et la huitième journée, est marqué par le regain du narratif par rapport au descriptif. Il est possible que l'auteur se soit dépêché de terminer l'ouvrage avant sa mort prochaine, comme le suppose A. J. Krailsheimer[249], mais en même temps, si nous regardons les récits de près, « le réel » de la diégèse n'est pas autant negligé :

---

[247] Nous le voyons de près dans la deuxième partie sur l'image du corps perçu.

[248] L'*Heptaméron*, la 61ème nouvelle, p. 373.

[249] A. J. Krailsheimer, « The Heptameron reconsidered » dans *The French Renaissance and its heritage*, London, 1968, pp. 91-92 : « References to recent events, and to Béarn for the first time, in the concluding Days, the exceptional choice of a written source for 70, the unusually high proportion of tales in which she plays a part, all suggest that she was hurrying to finish as much as she could in the absence of some of her friends and with limited material up to a short time before her death. »

> Le pauvre mary la cherchea par toute la ville d'Authun ; mais il sceut certainement qu'elle n'y estoit poinct entrée ; parquoy s'en retourna sur ses brisées, ne faisant que se complaindre d'elle et de sa grande perte ; ne la menassant poinct moins que de la mort, s'il la trovoit, dont elle n'avoit paour en son esperit, non plus qu'elle sentoit de froid en son corps, combien que le lieu et la saison meritoient de la faire repentir de son damnable voiage. Et qui ne sçauroit comment le feut d'enfer eschauffe ceulx qui en sont rempliz, l'on debvroit estimer à merveille comme ceste pauvre femme, saillant d'un lict bien chault, peut demorer tout ung jour en si extreme froidure. Si ne perdit-elle poinct le cueur ny l'aller, car, incontinant que la nuyct fut venue, reprint son chemyn ; et, ainsy que l'on vouloit fermer la porte d'Authun, y arriva cest pelerine, et ne faillit d'aller tout droict où demoroit son corps sainct, qui fut tant esmerveillé de sa venue, que à peyne povoit-il croyre que ce fut elle. Mais, quant il l'eut bien regardée et visitée de tous costez, trouva qu'elle avoit oz et chair, ce que ung esperit n'a poinct ; et ainsy se asseura que ce n'estoit fantosme, et dès l'heure, furent si bien d'accord, qu'elle demoura avecq luy quatorze ou quinze ans[250].

C'est au cours de la quête de sa femme, c'est-à-dire dans une série d'actions qu'il « sceut certainement qu'elle n'y estoit poinct entrée » et « s'en retourna sur ses brisées, ne faisant que se complaindre d'elle et de sa grande perte ; ne la menassant poinct moins que de la mort, s'il la trovoit ». La psychologie des personnages étant la charnière entre le descriptif et le narratif, celle du mari est mise en scène en style descriptif de sorte qu'elle fait partie du « vécu » dans la diégèse. En d'autres termes, la frontière entre le narratif et le descriptif devient plus en plus imprécise. Le descriptif a pour effet de rendre « réel » la diégèse en y développant la précision des détails.

Le style descriptif étant réservé plutôt aux récits comiques, amoureux, ou aux récits horribles qui témoignent de l'évolution du style de l'auteur, il serait pertinent de voir les récits tragiques des dernières journées sous cet angle. En effet, la 70ème nouvelle est une des meilleures nouvelles à l'égard du thème, du descriptif, et de la psychologie des personnages. Elle est aussi la seule qui a comme source un texte « escript en si viel langaige[251] ».

La nouvelle relate l'histoire tragique de la duchesse de Bourgongne, amoureuse d'un jeune gentilhomme.

> Mais le gentil homme, qui jamais n'avoit estudyé que à la vertu, ne povoit congnoistre le vice en une dame qui en avait si peu d'occasion ; tellement que œillades et mynes de ceste pauvre folle n'apportoient aultre fruict que ung furieux desespoir ; … Et, en le regardant du meilleur œil qu'elle povoit, se teut pour lui donner lieu de dire.

[250] L'*Heptaméron*, la 61ème nouvelle, p. 374.
[251] *La chastelaine de Vergi*, (éd. G. Raynaud, dans *Romania*, t. XXI (1892), p. 145. Voir la note n° 834 de M. François, p. 497.

> p. 401 : Le gentil homme tenoit tousjours les oeilz baissez, n'osant regarder ses contenances qui estoient assez ardantes pour faire brusler une glace ;
> P. 402 : La duchesse, rougissant, pensant qu'il ne tenoit plus à rien qu'il ne fut vaincu,
> P. 402-403 : Le gentil homme, qui pensoit songer, d'oyr une telle parolle, luy dist, le genoulx à terre
> P. 408 : Ainsy, pressé des deux costez, luy vint une sueur froide comme celle qui par tristesse approchoit de la mort.
> P. 408 : Se mectant à genoulx, devant luy, et les mains joinctes, luy dist.
> P. 412 : Et, soubz ceste saige dissimullation, son cueur fut si plein de tristesse, qu'elle se leva, et, passant par la chambre de la duchesse, entra en une garde-robbe où le duc qui se pourmenoit la veid entrer. Et, quant la pauvre dame se trouva au lieu où elle pensoit estre seulle, se laissa tumber sur ung lict avecq si grande foiblesse, que une damoiselle, qui estoit assise en la ruelle pour dormir, se leva, regardant par à travers le rideau qui ce povoit estre ; mais, voiant que c'estoit madame du Vergier, laquelle pensoit estre seulle, n'osa luy dire riens, et escouta le plus paisiblement qu'elle peut. Et la pauvre dame, avecq une voix demye morte, commencea à se plaindre et dire …[252] .

La vraisemblance dans l'espace fictif se démarque des œuvres de l'auteur autant que de celles des contemporains par la diversité du descriptif qui a recours aux cinq sens, l'individualisation des personnages et des lieux. L'équilibre entre le ratio descriptif et narratif contribue surtout à la présentation de l'intériorité des personnages qui, avec les autres paramètres concernant le descriptif constituent la vraisemblance forte dans le monde fictif narratif.

3. Genèse de l'œuvre

L'image du corps percevant implique selon nous l'examen du degré du « réel » dans l'espace fictif, qui nous amène corollairement à l'hypothèse selon laquelle la chronologie de la composition des récits correspond d'une manière générale àl'ordre chronologique de l'œuvre, et que la conception de l'œuvre s'est faite en quatre étapes différentes suivant la structure binaire de l'œuvre. La première et la deuxième journées forment une paire, révélant un style quelque peu immature. La troisième et la quatrième journées constituent une autre paire, montrant un développement du descriptif dans les récits comiques. Le point de vue s'émancipant d'une lecture allégorico-morale dans la cinquième et la sixièmes journée montre que le style qui permet l'effet de réel progresse dans l'espace littéraire. La naissance et l'approfondissement de l'individualité

[252] L'*Heptaméron*, la 70ème nouvelle, p. 401-416.

moderne fait en sorte que, malgré le regain du narratif, les récits commencent à avoir un autre niveau de « réel ».

Ceci étant dit, il faut admettre que cet approfondissement du « réel », et donc de la corporéité percevant reste tendanciel. Bien qu'il y ait des progrès dans le style de l'auteur au fur et à mesure de la composition des journées dans l'œuvre, le changement stylistique n'est pas systématique et nous observons les variations selon les registres et selon l'intrigue dans le récit. Parfois le style s'écarte plutôt du narratif qui néglige « le réel », et parfois, il semble tendrevers ce dernier, d'autant qu'il est probable que l'auteur a changé l'ordre des récits de sorte que le thème et la longueur de chaque journée restent cohérents et équilibrés.

Maintenant, il faudrait examiner ce problème de la genèse sous d'autres angles afin de vérifier notre hypothèse. Récapitulons donc les fruits des recherches effectuées sur ce problème par les chercheurs jusqu'à présent.

La première édition de Claude Gruget que nous avons mentionnée, est établie à partir de ce qu'il a pu récupérer des manuscrits, et remaniée par lui-même[253], malgré sa prétention de remettre le recueil « en son premier estat » après la grande modification effectuée par P. Boaistuau dans sa première impression en 1558 sous le titre des *Histoires des Amans fortunés*. Ces deux éditions ne nous servent guère pour rétablir la vraie intention de Marguerite de Navarre. Le nombre de nouvelles dans le recueil varie selon l'édition. On y peut compter en tout soixante-douze nouvelles. On ne sait pas, si le reste est perdu ou si l'auteur est mort avant d'achever les cent. Parmi ces soixante-douze nouvelles, la période de composition et l'ordre dans lequel aurait dû être le recueil restent encore à examiner[254] .

[253] N. Cauzauran, *L'Heptaméron de Margueritte de Navarre*, SEDES, Paris, 1976, 1991, p. 24.

[254] N. Cazauran présente un doute sur la possiblité du rétablissement du texte, « en l'absence de manuscrit autographe et d'édition publiée du vivant de l'auteur. » N. Cauzauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, SEDES, Paris, 1976, 1991, p. 22. Une analyse statistique du vocabulaire dans des récits lui permet de présenter une hypothèse selon laquelle les nouvelles 11, 44, et 46 susciteraient un doute sur leur authenticité et que ces trois nouvelles auraient été fait non par Marguerite, mais son éditeur Gruget, ce qui expliquerait le ton incongru de ces trois nouvelles par rapport à d'autres récits. Voir N. Cazauran ; « Sur trois récits de L'*Heptaméron* : de l'importance des arrière-plans », *N. R. S. S.*, 2003, pp. 5-11 ; « Sur l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre. Enquêtes d'authenticité », dans *R. H. L. F.*, 2004, n° 2, pp. 269-282.

Les chercheurs présentent des hypothèses variées sur la date de composition[255]. Certains prétendent que sa première conception date de 1516[256], d'autres supposent que la traduction du *Décaméron* entamée en 1542 et achevée en 1545 l'ont inspirée. D'autres affirment que l'essentiel est effectué postérieurement à 1545. Et d'autres avancent encore d'autres interprétations. Compte tenu du débat entrepris par de nombreux chercheurs sur la genèse de ce recueil, il s'agirait de savoir, comme le conclut N. Cazauran, si cette œuvre est « d'une lente élaboration et de multiples reprises », ou « composée en peu d'années, avec une claire conscience du dessin de l'ensemble[257]. » Il faudrait faire une distinction entre deux problèmes distincts : la première concerne la période ainsi que la durée de la rédaction ; et pour la deuxième il s'agit de savoir si l'auteur avait « une claire conscience du dessin de l'ensemble ».

S'agissant de la première question sur la période de rédaction, il y a quelques indices qui sont révélateurs de la genèse du recueil. Le Prologue a été composé en 1546[258] lors du séjour de Marguerite de Navarreà Cauterets pendant une saison de bains, et l'auteur continuait à écrire des

[255] N. Cauzauran résume les débats à ce sujet entre les chercheurs dans son *Heptaméron de Marguerite de Navarre*, SEDES, Paris, 1976, 1991, p. 20 : « La date de sa composition, d'abord. Pierre Jourda en a longuement débattu (t. II, p. 664-675) et dès le XIXe siècle les opinions les plus diverses se sont affrontées sur ce point. Œuvre de jeunesse, commencée dès 1516 ? Œuvre tardive, dont l'essentiel serait postérieur à 1545 ? Le Roux de Lincy penche pour 1543 ; Félix Frank dissocie les récits, qui seraient composés entre 1527 et 1533, du Prologue, qui daterait de 1546 ; Gaston Paris et Abel Lefranc supposent des étapes dans la composition, un projet en 1541, puis des récits isolés, enfin un recueil qui s'organiserait vers 1545. Pour trancher, on s'appuie, comme on peut, sur la date des événements racontés, sur le choix des devisants aussi, qui seraient les masques transparents de personnes réelles. Mais telle nouvelle met en scène Bonnivet qui mourut à Pavie en 1524, telle autre, Jeanne d'Albret et Antoine de Bourbon dont le mariage eut lieu en octobre 1548 seulement, et l'identification des devisants ne sert à rien en cette affaire : si la mère de Marguerite de Navarre tient le rôle d'Oisille, comme chacun, ou presque, le pense, ce ne peut être que par une fiction littéraire, puisque des épisodes et allusions historiques sont postérieurs à sa mort en 1531. Les certitudes sont rares. Le Prologue, avec son décor pyrénéen, ne peut être antérieur au séjour à Cauterets, en Septembre 1546. Précisément, P. Jourda y a relevé diverses allusions à l'actualité de 1545 à 1546 : la référence à la traduction des « Cent Nouvelles » de Boccace qu'Antoine le Maçon a dédiée à Marguerite en 1545 ou bien l'allusion à la paix conclue entre François Ier et Henri VIII, en Juin 1546. Mais à quand remonte l'ébauche du recueil ? R. Ritter, d'accord en cela avec P. Jourda, propose la fin de 1542 et les mois qui suivirent : les loisirs, la solitude de la reine en Gascogne, entre Octobre 1542 et mars 1544, ont pu favoriser un travail soutenu. Yves Delègue l'accorderait, puisqu'il suppose projet et réalisation contemporains de la traduction du Décaméron dont la reine aurait suivi le progrès avant la publication, mais A. J. Krailsheimer croit que l'ensemble fut entrepris en 1546 seulement et continué jusqu'à la mort ».

[256] M.-W. Freer, *The life of Marguerite d'Angoulême*, Londres, 1898, t. I, p. 32.

[257] N. Cauzauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, SEDES, Paris, 1976, 1991, p. 21.

[258] Tous les chercheurs qui présentent des opinions différentes sur la date des compositions, sont d'accord sur ce point.

nouvelles après le Prologue certainement pour en atteindre cent. Les indices des événements historiques mentionnés dans les récits nous invitent à supposer que l'auteur a avancé son œuvre *grosso modo* dans l'ordre chronologique des « journées », à quelques manipulations rédactionnelles près.

En suivant notre hypothèse, examinons les indices historiques de chaque paire de journées. Dans la première journée, il est question del'évêque de Sée, qui est présenté comme vivant dans la 1ère nouvelle, ce qui veut dire que celle-ci a été écrite probablement avant la mort de celui-ci, survenue en 1539. En outre, elle mentionne le premier mari de l'auteur, , le duc d'Alençon, mort en 1525 : « En la ville d'Allençon, du vivant du duc Charles, dernier duc … » . par conséquent on peut penser que cette nouvelle liminaire a été composée en 1525 et 1539.[259]. La 2ème nouvelle relate un meurtre commis par un valet contre sa maîtresse, la femme d'un muletier qui « servoit la roine de Navarre, seur du roy François, premier de ce nom, laquelle estoit à Bloys, accouchée d'un fils. » Il s'agit de Jean qui est né en août 1530 et qui ne devait vivre que deux mois[260], ce qui nous suggère que cette nouvelle a dû être composée peu de temps après l'accouchement, à savoir après août en 1530 et non pas après 1531. Dans la 6ème, la 14ème, et la 16ème nouvelle, est mis en scène l'amiral de Bonnivet, mort à la bataille de Pavie en 1524, mais qui apparaît comme un personnage vivantdans les 3 nouvelles de ces deux journées.Toutefois, son nom ne revient plus dans la suite du recueil, ce qui veut dire que ces 3 nouvelles ont probablement été écrites avant 1524. Enfin, la 20ème nouvelle a pour personnage principal le seigneur du Ryant qui a servis leroi, en 1522-1523, puis en1525[261].

Cependant, la 12ème nouvelle, qui raconte l'affaire de Lorenzaccio pourrait contrarier notre hypothèse. En effet, l'événement qu'elle raconte ayant eu lieu en 1537, on serait tenté de considérer que la nouvelle a été composée en 1547, puisqu'un devisant, Dagoucin, dit que le fait remonte à « Depuis dix ans en ça ». Bien que P. Jourda la considère parmi les trois nouvelles dont la date de composition est certaine[262], nous nous abstiendrons de soutenir une telle affirmation[263]. En

[259] Voir la note n° 59 de M. François, *Heptaméron,* p. 450.
[260] Voir la note n° 86 de M. François, *Heptaméron,* p. 451.
[261] Voir la note n° 368 de M. François, *Heptaméron,* p. 466.
[262] P. Jourda, *op.cit.*, p. 668 ; « La Reine fait allusion dans son livre à des anecdotes dont quelques-unes se déroulèrent aux belles années de sa jeunesse, mais aussi à des faits très proches de sa mort : on ne saurait admettre que les nouvelles 66, 12, 67 soient antérieures à 1548, 1547, 1544. Il importe de mettre en valeur cette indication : jusqu'à sa fin, ou peu s'en faut, Marguerite a travaillé à ce qu'elle pensait être son

effet, on constate que cette nouvelle témoigne de ce style encore « vert » qu'on retrouve dans les autres récits de la même journée. Par conséquent,nous sommes plutôt enclins à supposer que l'auteur l'a composée avant 1547, probablement en même temps que d'autres récits de la deuxième journée, c'est-à-dire avant 1540. Cela n'empêche nullement que l'auteur l'ait reprise en 1547, ou peut être en 1546 lors de son séjour à Cauterets, en la modifiant quelque peu. De surcroît, nous ne trouvons aucun indice historique postérieur à 1539 dans d'autres nouvelles de la première journée et la deuxième journée, indices que nous trouvons dans les récits tardifs.

S'agissant de la troisième journée et la quatrième journée, nous pouvons supposer que la 21ème nouvelle a été faite après 1527, où Rolandine, identifiée comme Anne de Rohan, a dû abandonner une partie de l'héritage à son frère Claude de Rohan[264]. La 23ème nouvelle a probablement été écrite après 1545, année où François Olivier a été nommé chancelier de France, événement auquel l'auteur fait allusion dans la nouvelle[265]. De même que pour la 12ème nouvelle, nous supposons que l'auteur a retravaillé la nouvelle lors de son séjour à Cauterets en 1546 où l'auteur aurait pu se consacrer à écrire son œuvre. La 25ème nouvelle a été composée après 1521[266]. Pour la quatrième journée, nous trouvons des récits qui font allusion aux faits historiques comme dans la 32ème et la 33ème nouvelles, mais cette journée ne nous donne pas d'indice précis quant à la date de composition.

A l'égard de la cinquième et de la sixième journées, la 41ème, la 45ème, et la 58ème nouvelles comportent trois récits qui nous indiquent plus ou moins la date de composition. La 41ème nouvelle a été composée après le traité de Cambrai en 1529, l'« année que madame Marguerite d'Autriche vint à Cambray, de la part de l'Empereur son nepveu, pour traicter la paix entre luy et le Roy Très Chrestien, de la part duquel se trouva sa mere madame Loïse de Savoie[267] ». La 45ème nouvelle a été faite entre 1545 et 1547, après la mort de Claude de France et avant la mort de

Décaméron ; la mort de son frère même en 1547 n'a pu l'empêcher d'écrire. Deux au moins de ses contes, les n° 66 et 12, sont postérieurs à ce deuil. »

263 A. J. Krailsheimer l'elimine aussi de la liste de P. Jourda par circonlocution. *Op. cit.*, p. 82 : « … indeed the only ones precisely dated after 1540, are 66 (after 1544) and 67 (1548) ».

264 L'*Heptaméron*, la 21ème nouvelle, n° 380, p. 467.

265 L'*Heptaméron*, la 23ème nouvelle, n° 452, p. 471.

266 P. Jourda, *Marguerite d'Angoumême*, Paris, Honoré Champion, 1930, rééd., Genève, Slatkine Reprints, 1978, tome II, p. 666.

267 L'*Heptaméron*, la 41ème nouvelle, p. 283.

François Ier[268], et probablement en 1546 lors de séjour à Cauterets. Avec la 58ème nouvelle, nous savons qu'elle a été composée après 1538, étant donné que Jacqueline de Longvic est décrite comme duchesse de Montpensier après son mariage avec Louis de Bourbon en 1538[269].

Concernant les deux dernières journées, quatre nouvelles comportent des références historiques qui nous donnent une idée sur la date de composition. La 58ème a été composée après 1538[270], et la 63ème après 1527, et la 66ème en ??? ou après 1548. Cette dernièrela seule dont nous pouvons fixer la période de sa composition avec le plus de précision, étant donné que l'auteur meurt en 1549 et que l'événement raconté dans la nouvelle se situe en avril 1548. Pour la 67ème nouvelle, il serait donc inapproprié de fixer l'année de la composition de la 67ème nouvelle à 1544. Nous ne sommes sûrs que la date est postérieure à 1544.

A. J. Krailsheimer présente un argument légitime sur l'ordre chronologique de la conception des récits, le déduisant des dates des événements mentionnés, ainsi que des rapports logiques dans les dialogues des devisants[271] qui lient chaque nouvelle. Il signale que la plupart des récits de la première moitié de cinq jours sont basés sur des événements d'un passé plus lointain que ceux de la deuxième moitié[272], et qu'il y a un certain changement de ton après la cinquième journée[273], qui correspond à la mort de François Ier en avril 1547 et au deuxième mariage de sa fille Jeannes en octobre 1548.

Pour la deuxième moitié, c'est-à-dire dans les nouvelles de la sixième, la septième et la huitième journées, il indique quelques détails, tels que le fait que Marguerite traite désormais son frère comme défunt, ce qui ferait supposer qu'elles auraient été conçues à la fois, dans les derniers

---

[268] L'*Heptaméron*, la 45ème nouvelle, n° 622, p. 483.

[269] P. Jourda, *Marguerite d'Angoumême*, Paris, Honoré Champion, 1930, rééd., Genève, Slatkine Reprints, 1978, tome II, p. 666 : « Le nom de la duchesse de Montpensier –Jacqueline de Longwick, qui épousa en 1538 le duc de Montpensier –autroise à dire que la nouvelle 58 a été rédigée après cette date. »

[270] P. Jourda, *Marguerite d'Angoumême*, Paris, Honoré Champion, 1930, rééd., Genève, Slatkine Reprints, 1978, tome II, p. 666 : « Le nom de la duchesse de Montpensier –Jacqueline de Longwick, qui épousa en 1538 le duc de Montpensier –autroise à dire que la nouvelle 58 a été rédigée après cette date. »

[271] Notre sujet portant sur l'image du corps, et se trouvant dans la description, nous excluons les dialogues des devisants de notre corpus, étant donné que sous le forme de discours rapporté, ils ne contiennent pas de la description dans laquelle se trouverait l'image du corps phénoménologique du narrateur omniscient=descripteur.

[272] Voir A. J. Krailsheimer « The Heptameron reconsidered » dans *The French Renaissance and its heritage*, Londres, 1968, p. 81-83.

[273] *Ibid*., P. 85 : « … the rather vague piety and moral lessons of the first half of the book give way to a much closer relationship between religion and the story-telling game. »

moments de sa vie[274]. Effectivement, dans les cinq premières journées, la 23ème nouvelle et la 45ème nouvelle sont les seules qui portent des indices signalant qu'elles ont été écrites après 1540[275], et d'autres nouvelles portent des indices chronologiques qui convergent entre 1520-1539, voire antérieurement à cette période, alors qu'à partir de la sixième journée, et notamment avec les dernières douze nouvelles, celles-ci nous montrent des indices qui nous font croire qu'elles ont été faites lors de ses séjours en Béarn dans ses derniers temps.

Il nous semble ainsi légitime de supposer que l'œuvre soit plutôt le fait d'une « lente élaboration » que « composée en peu d'années », de façon chronologique, à l'exception de quelques récits sur lesquels l'auteur a pu retravailler, notamment en 1546 lors de son séjour à Cauterets. Et cela s'accomode avec notre hypothèse, guidée par la modalité d'approche qui consiste en la quête du « réel » en tant qu'image du corps percevant développée sur le champ visuel.

Maintenant, abordons la deuxième question sur la genèse de l'œuvre, qui consiste à savoir si l'auteur avait le dessein de la totalité de l'œuvre dès les premières compositions des nouvelles. Etant donné les résultats de notre analyse sur le « réel » dans la diégèse, la première et la deuxième journée semblent avoir été conçues de concert : elles contiennent plus de récits au style narratifs que descriptifs sans assez de soin pour la vraisemblance de l'espace fictif par rapport aux récits des autres journées. La tendance chronologique de la composition que nous avons vu ci-dessus soutient aussi cette hypothèse.

A l'égard de la structure de la totalité, nous remarquons que les récits sont groupés en unités de deux selon les thèmes. Pour la première journée, la 1ère et la 2ème nouvelle ont pour thème

[274] A. J. Krailsheimer « The Heptameron reconsidered » dans *The French Renaissance and its heritage*, Londres, 1968, p. 82: « There is also a perceptible charge in the dating of the tales: the two most recent stories in the whole book, indeed the only ones precisely dated after 1540, are 66 (after 1544) and 67 (1548), while the only one of the last twenty-two to go back to the previous century is 57, told by Parlamente herself, whereas a large number of the first fifty had brought in the more distant past (e.g. 66, 49); 70 is the only story presented as from a written souce, long before living memory. It is only now that Marguerite includes tales set in Béarn (68 in Pau and 69 in Odos), and perhaps most significant, she is herself involved by name in 61 and 66, anonymously in 62, she relates 64 and 71, tells un that 70 is known only to her (Parlamente) and Oisille, and is given by Dagoucin as his source for 72. In other words more than half of the last dozen stories are directly associated with her, which marks so clear a break from her earlier practice as to demand explanation. The impression of haste, of making the most of suddenly limited material, is inescapable. »

[275] Pour la 23ème nouvelle, voir la note n° 452 de M. François dans l'*Heptaméron*, p. 471, et pour la 45ème nouvelle, n° 622, p. 483.

l'histoire tragique horrible. La 3ème et la 4ème content des histoires de séduction par la force. La 5ème et la 6ème partagent le registre comique et parlent des femmes ; ayant l'esprit de femme comme thème, la 7ème et la 8ème, elles aussi de registre comique placent la relation physique au centre de leurs récits. La 9ème et la 10ème nouvelle forment une paire que détermine le thème de l'histoire amoureuse tragique.

En revanche, pour la deuxième journée, le mode de groupement des récits semble être plus complexe. Commençons par les indices certains. D'abord, comme personnages historiques, nous trouvons Bonnivet dans la 14ème et la 16ème nouvelles, et François Ier dans la 15ème et la 17ème nouvelles, ce qui nous invite à supposer une structure binaire avec les nouvelles groupées par les journées paires et impaires enjambées. Ensuite, si nous examinons le thème, nous trouvons que la 13ème et la 15ème nouvelles évoquent celui de l'amour de la femme adultère. La 16ème et la 18ème se regroupent sous le thème de l'amour mis à l'épreuve.

Ainsi, de la 13ème nouvelle jusqu'à la 18ème nouvelle, la structure binaire forme une chaîne croisée, de sorte que les deux premières et les deux dernières nouvelles forment d'autres paires. La 12ème nouvelle sur Lorenzaccio et la 19ème nouvelle pourraient se regrouper sous le thème de l'amour interdit des personnages historiques qui finit soit par l'évasion, soit par la retraite du monde. La 19ème nouvelle pourrait être aussi liée avec la 13ème nouvelle. Or, c'est la 11ème et la 20ème nouvelle qui nous présentent un doute sur l'existence de leurs liens apparentés avec d'autres nouvelles de la journée. Pour la 20ème nouvelle, la 18ème nouvelle pourrait être candidate comme pendant d'une paire pour le thème de la scène de l'amour observé par celui qui est amoureux. Mais pour la 11ème nouvelle, nous ne trouvons guère de nouvelles qui feraient son pendant. Il faut nous rappeler que l'authenticité de la 11ème nouvelle est mise en question. Si, comme le signale N. Cazauran[276], la 11ème nouvelle avait été remplacé par une autre nouvelle par Gruget, cela expliquerait la carence de la cohérence structurelle que nous voyons pour la 11ème. Que l'auteur ait abandonné le soin pour la structure à mi-chemin, qu'il existe d'autres logiques étendues sous la deuxième journée qui nous échappe, il est certain que l'auteur avait commencé la deuxième journée dans le dessein de construire une strucutre géométrique.

[276] N. Cazauran, « Sur l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre. Enquêtes d'authenticité », dans *R. H. L. F.*, 2004, n° 2, p. 270.

Concernant la troisième et la quatrième journée où nous voyons l'approfondissement de la vraisemblance du monde fictif par rapport à l'image du corps percevant, A. J. Krailsheimer prétend qu'elles ont été conçues et élaborées en même temps[277]. La 21ème nouvelle et la 40ème nouvelle, à savoir la premeière nouvelle et la dernière nouvelle de ces deux journées rapportent une petite saga autour de Rolandine, la fille d'Anne de Bretagne. Nous sommes invités à supposer une structure en miroir avec ces deux nouvelles introductive et conclusive. Voyons maintenant l'intérieur de la troisième journée : la 21ème nouvelle fait ainsi une paire avec la 40ème nouvelle ; la 23ème et la 24ème nouvelle se regroupent sous le thème du malenteudu qui cause une tragédie irrémédiable ; et la 25ème et la 26ème nouvelle sous le thème du cocu qui apprécie l'amant de sa femme sans s'en rendre compte ; la 27ème et la 28ème nouvelle traitent de la mauvaise volonté repoussée par l'esprit de celui qui en est la cible.

En revanche, pour la quatrième journée par rapport à la troisième journée, tout comme la deuxième journée par rapport à la première journée, nous reconnaissons moins de modèles qui pourraient former des unités. La 37ème et la 38ème nouvelle peuvent se regrouper sous le thème de la femme fidèle à son mari, alors que celui-ci la néglige, mais le reste de la journée ne semble pas contenir d'autres unités que nous puissions reconnaître.

De même pour les autres journées. Nous pouvons trouver des indices qui laissent entendre un dessein géométrique à chaque journée, et des liens de parenté entre des journées, mais qui ne sont pas assez nombreux pour éclaircir la totalité du dessein. En fait, nous pouvons constater une structure en miroir aussi avec la sixième journée et la septième journée, qui contiennent des nouvelles, soit sous le même thème, soit avec le même personnage qui sont placé côte à côte, et qui semblent ainsi former une paire : la 58ème et la 59ème ont la même femme comme personnage principal ; la 60ème et la 61ème nouvelle sont basées toutes les deux sur un mariage raté d'une femme qui quitte son mari pour un autre homme, pour faire un pont entre la sixième journée et la septième journée ; la 62ème et la 63ème nouvelles relatent les aventures légères de la cour ; la 65ème la 66ème nouvelle sont construites sur un quiproquo ; la 57ème et la 67ème nouvelles sont consacrées à des histoires de fidélité dans l'amour tragique qui se passent à l'étranger, la première en Angleterre, et la

[277] A. J. Krailsheimer « The Heptameron reconsidered » dans *The French Renaissance and its heritage*, Londres, 1968, p. 81.

deuxième au Canada ; la 51ème et la 70ème nouvelles portent sur l'amour tragique empêché par la hiérachie sociale ; la 52ème et la 69ème nouvelles ont comme concept commun le déguisement, ou une fausse apparence comme thème comique ; la 53ème et la 68ème nouvelles peuvent être groupées sous le thème du tact et de la tolérance des personnage vis-à-vis d'un proche qui agit par cupidité. Les paires des nouvelles qui sont à cheval sur les deux journées nous suggèrent donc une structure plus complexe de l'ensemble, que celle qui se trouve dans une seule journée.

Nous soupçonnons qu'il peut y avoir d'autres logiques qui lieraient chaque récit, comme par exemple la 41ème nouvelle et la 50ème nouvelle formant une paire sous le même thème, aussi bien que la 60ème nouvelle et la 61ème nouvelle, la 40ème et la 51ème, la 40ème et la 50ème, et la 60ème et la 61ème . De cette façon, semblent se dessiner des structures binaires qui s'entrecroisent en enjambant des journées, comme la première et la troisième journée : leur structure est identique, puisqu'à chaque fois, les dix nouvelles sont divisées en unité de deux qui se suivent.

Maintenant, il nous semble certain que l'auteur avait une claire conscience de la structure des journées du début à la fin, sauf que l'auteur n'eut pas le temps de tout achever. Pour les nouvelles dont nous n'avons pas trouvé de lien avec d'autres, il est possible qu'il existe encore d'autres logiques que nous n'avons pas détectées. A cet égard, P Jourda aurait une part de raison, qui ne reconnaît un soin apporté par l'auteur à la structure de l'œuvre que dans la première journée[278], lorsqu'il prétend qu'à partir de la deuxième journée, l'auteur « s'est vite lassé » d'un tel travail appliqué pour la première journée, comme il n'y trouve pas la structure qu'il croit trouver dans la première journée. Or, comme nous l'avons montré, le soin de l'auteur pour la structure de l'œuvre s'étend à travers toute l'œuvre, sauf que les journées tardives montrent moins de perfection à cet égard. Cette dégradation accordé par l'auteur pour la structure semble confirmer notre hypothése sur le problème de genèse.

[278] P. Jourda, *Marguerite d'Angoulême*, t.II, Paris, Honoré Champion, 1930, Genève, Slatkine, 1978, p. 682 : « On pourrait aller plus loin à propos de ces mêmes contes, et montrer comment la Reine fait alterner les contes à sujets dramatiques (1-2-4-9-10) et les nouvelles à sujets comiques (3-5-6-7-8), faisant tour à tour succéder un récit tragique à un récit amusant où, au contraire, groupant plusieurs nouvelles du même genre, obéissant ainsi parfois au souci de l'analogie, de l'unité, parfois à celui de l'antithèse, de la variété. Cette première journée offre, à cet égard, un tout bien constitué. On ne retrouve pas dans les autres journées un mélange de liaisons et d'oppositions aussi marqué. La princesse, semble-t-il, s'est vite lassée du travail que lui aurait imposé pareille méthode. Elle se borne, lorsqu'elle le peut, à indiquer nettement que deux nouvelles se répètent ou s'opposent, et, quelquefois, se répètent en s'opposant. »

Structure modulaire

En dernier lieu, abordons cette question sous un autre angle, car il faut examiner l'œuvre non seulement pour la structure intérieure de chaque journée, mais aussi au niveau des liens entre chaque journée afin de prouver la claire conscience qu'avait l'auteur du dessein de la totalité de l'œuvre. Nous avons déjà vu que chaque journée qui forme une paire pourrait avoir un lien avec d'autres unités ou d'autres journées.

Par surcroît, l'œuvre nous montre que l'auteur a pris soin de équilibrer la longueur de chaque journée[279]. Le volume total de chaque journée semble être fait de sorte que les trois premières journées portent globalement la même longueur, et pour les quatre jours qui suivent également : dans l'édition de M. François, les trois premières journées comptent environ soixantes-dix pages pour chaque journée (pour la première jounée, 74 p. ; la deuxième journée, 69 p.[280] ; la troisième journée, 78 p.) ; et pour les quatres journées qui suivent, elles portent chacune environ quarante-cinq pages (pour la quatrième journée, 45 p. ; la cinquième journée, 45 p. ; la sixième journée, 41p.)[281]. La deuxième journée est légèrement plus courte par rapport à la première et la troisième journée. Les huitième, neuvième, et dixième journées, qu'elles aient été inachevées ou perdues, auraient pu être de la même longueur dans l'ensemble, auraient pu correspondre aux trois premières journées, de sorte que l'œuvre aurait été divisée, chacun des volumes portant une quantité égale, soit en deux volumes à la moitié de l'œuvre, c'est-à-dire entre la cinquième journée et la sixième journée, ce qui correspondrait avec la thèse d'A. J. Krailsheimmer, soit en trois volumes dont le premier contiendrait les trois premières journées et le deuxième les quatre qui

[279] M. Tetel, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 145-146 : « Pour Marguerite, l'ordre signifie pondération, et elle demeure pleinement consciente qu'un équilibre est désirable dans la longueur des histoires entre les premiers et les dernières journées, ainsi qu'à l'intérieur d'une journée. Elle prévient le lecteur de l'extrême longueur de la dixième nouvelle. … Naturellement, ce procédé régulateur implique aussi de la part de l'écrivain une volonté très consciente d'inclure cet épisode-ci ou celui-là, signe de composition soignée. Finalement, vers la fin de la troisième journée, Marguerite passe à des nouvelles plus courtes pour contrebalancer les deux premiers tiers de la journée qui étaient assez longs. Ce qui aurait pu être analysé comme étant une amplification narrative inconsidérée demeure en fait toujours sous contrôle et cède la place à des nouvelles plus courtes afin que soit réalisé un équilibre plus visible à l'intérieur de la journée. »

[280] Elle est légèrement plus courte par rapport à la première et la troisième journée. Cela pourrait correspondre avec la brièveté de la 11ème nouvelle probablement remplacée, dont l'originale aurait dû être plus long.

[281] Bien évidemment, pour être plus précis, il faudrait compter le nombre de mots pour chaque journée, mais la quantité globale nous semble être assez éloquent pour avancer cette hypothèse.

suivent et enfin le troisième pour la huitième, la neuvième et la dixième journée qui n'ont pas vu le jour. Ces soins que devait avoir l'auteur pour l'équilibre de la longueur de chaque journée pourraient expliquer le fait qu'il y a quelques nouvelles tardives qui se trouvent dans les premières journées. Ce souci pour la structure modulaire, la vogue de l'époque, s'explique par la typographie « La floraison de collections et compilations correspond au meilleur usage possible de la spécificité du livre imprimé[282]. »

Il nous semble maintenant être légitime d'affirmer, à l'instar de P. Jourda[283], que « toute sa vie Marguerite a travaillé à son *Heptaméron*[284] », et qu'elle avait « un indéniable souci de la composition » et du « dessin de l'ensemble », dont la réalisation devait être interrompue par sa mort. Il s'ensuit que l'auteur aurait avancé son travail globalement dans l'ordre chronologique avec la fin de la cinquième journée comme charnière de l'œuvre en miroir, et la rédaction des nouvelles aurait été faite en trois ou quatre étapes : la première période correspond à la première journée et la deuxième journée, avec lesquelles Marguerite aurait entamé son œuvre, avec un dessein de l'ensemble en tête ; la deuxième période, pour la troisième et la quatrième journée, et probablement la cinquième journée, à quelques manipulations rétrospectives près : la troisième étape pour le reste qu'elle a continué jusqu'à la fin de sa vie.

Ainsi abordant le probème de la genèse de l'œuvre comme corollaire de la quête de l'image du corps percevant, nous constatons l'ordre chronologique de la composition des nouvelles. Considérant la représentation du corps percevant comme les expériences perceptives partagées par le narrateur, les personnages, et par le lecteur, nous avons analysé les quatres paramètres qui donnent un effet du « réel » à la diégèse, autour du descriptif. Les nouvelles dans les premières périodes montrent une carence de la représentation de la corporéité qui change au fur et à mesure de l'avancement de journées dans l'œuvre.

A travers l'approfondissement du « réel » se révèle l'évolution du style de l'auteur et surgit l'individu moderne qui se présente comme condition nécessaire et suffisante pour le « réel ». En d'autres termes, le « réel » de la diégèse étant traité comme équivalent de l'image du corps

[282] F. Lestringant, J. Rieu, et A. Tarrêtre, *Littérature française du XVIe siècle*, Paris, Puf, 2000, p. 104.
[283] Voir P. Jourda, *Marguerite d'Angoulême*, t.II, Paris, Honoré Champion, 1930, Genève, Slatkine, 1978, p. 682, p. 962-966.
[284] P. Jourda, *op. cit.*, p. 668.

percevant, il exige comme premices la singularité ou l'individualité de cette image. Pour confirmer cette individualité, nous avons signalé une transition fondamentale qui a eu lieu dans l'espace fictif sur le champ visuel du narrateur omniscient qui se libère d'une lecture morale chrétienne généralisante au profit d'un approfondissment du point de vue individuel, dans la lignée de la philosophie de l'amour néoplatonicien, autant que du pétraquisme, nous l'avons vu avec les *Angoysses douloureuses*.

Troisième chapitre
Récits dans la tradition de conteurs français

Nos analyses menées jusqu'ici sur l'image du corps percevant supposent l'individualité comme attribut essentiel du « réel » de la corporéité écrite. Autrement dit, la quête de l'image du corps dans notre *corpus* a corollairement introduit le problème des genres de récits fictifs de l'époque, avec le « réel » de la corporéité comme enjeu. En tant que clef de l'évolution du récit, nous avons étudié dans l'*Heptaméron* et dans les *Angoysses*, principalement le champ visuel, l'approfondissement du singulier par rapport au collectif concernant l'homme, aussi bien sur le plan descriptif que sur le plan idéologique. Dans le rapport entre le corps et le récit, nous avons vu que l'approfondissement du descriptif dépend du champ visuel, et donc de l'idéologie du néo-platonisme et de la singularisation du corps.

Toutefois, le corps perçoit, non seulement avec la vue, mais avec d'autres sens comme l'ouïe, le toucher, le goût, ou l'odorat, et c'est un récipient de la structure commune à l'homme, avec la morphologie qui différencie chaque individu. Le corps individuel présuppose le Corps commun pour son existence, de la même manière que les énoncés présupposent la langue. Afin de voir ces aspects non-visuels, il est donc pertinent d'analyser d'autres textes de l'époque que ceux qui ont pour thème principal l'amour. A l'égard de genres de récits fictifs narratifs, à l'époque où la notion de genre pour les récits est encore vague, en dehors de textes, recueil de nouvelles ou roman sentimental à sujet principalement amoureux tels que l'*Heptaméron* et les *Angoysses*, il existe d'autres récits qui se trouvent dans un état d' « un magma prêt pour toutes les métamorphoses[285] », se situant entre l'influence italienne et la tradition des conteurs français comme nous l'avons déjà vu dans l'intoduction. genres que nous groupons sous l'appellation de « bigarré » ».

Dans cette partie, il nous reste donc à traiter de trois enjeux qui sont corollaires du thème du corps percevant dans les récits de la Renaissance : les problème de genres ; les sens mobilisés autres que la vue ; le corps comme récipient commun à l'homme par rapport au corps singularisé d'individu.

[285] G.-A. Pérouse, *Nouvelles françaises du XVIe siècle : Images de la vie du temps*, Droz, Genève, 1977, p. 7.

1. Corporéité collective chez Rabelais

S'agissant du corps comme récipient commun, la corporéité dans l'œuvre de Rabelais nous présente un autre aspect que celui moderne. Voyons un passage dans le chapitre XX du *Tiers Livre* de F. Rabelais, un dialogue gestuel entre Panurge et un sourd-muet Nazdecabre :

> Adoncques Nazdecabre eleva en l'aër la main dextre toute ouverte, puys mist le poulce d'icelle jusques à la premiere articulation entre la tierce joincture du maistre doigt et du doigt medical, les resserrant assez fort au tour du poulce : le reste des joinctures d'iceulx retirant on poing, et droictz extendent les doigtz Indice et Petit. La main ainsi composée posa sus le nombril de Panurge mouvent continuellement le poulce susdict, et appuyant icelle main sus les doigtz Petit et Indice, comme sus deux jambes. Ainsi montoit d'icelle main successivement à travers le ventre, le stomach, la poictrine et le coul de Panurge : puys au menton, et dedans la bouche luy mist le susdict poulce branslant : puys luy en frota le nez, et montant oultre aux oeiliz faignoit les vouloir crever avecques le poulce[286].

C'est un passage qui présente un défi crucial à notre thèse. De prime abord, ce passage décrit l'image physique de l'extérieur des deux personnages, Panurge et Nazdecabre[287]. Les énoncés portent, non sur la perception corporelle de l'intérieur, mais sur la description du corps, perçu de l'extérieur. Toutefois rappelons-nous ici l'ambivalence du corps que présente U. Galimberti, qui affirme que le corps « est ceci *mais aussi* cela[288] ». Le nom de Nazdecabre n'y apparait qu'une fois à la tête du passage, et celui de Panurge deux fois vers le milieu, tous deux en tant que sujets de mouvements corporels dont la description suit le nom. Entre ces noms comme sujets de gestes décrits, le langage se focalise uniquement sur la description gestuelle, sans faire mention à quelque sens que ce soit, sur lequel porterait les gestes décrits, ni à l'état d'âme du sujet qu'il pourrait avoir en exécutant ce geste.

Cette précision méticuleuse du geste consomme des mots d'une façon inefficace du point de vue sémantique, d'autant que le narrateur n'en donne pas le sens. Entre l'appellation de Nazdecabre au début du passage et celle de Panurge vers le milieu, nous pouvons constater la présence de la description seulement de trois séries des mouvements corporels. Ces trois gestes en trois sens, à savoir, des gestes qui ne pourraient correspondre qu'à trois mots, quelle que soit la catégorie grammaticale de ces mots. Or, pour les décrire, le narrateur utilise soixante-trois mots. Il

[286] *Tiers livre*, ch. XX, p. 414.
[287] C'est pour cela que les dialogues gestuels dans l'œuvre de Rabeais réapparaît dans la deuxième partie et la troisième partie de notre thèse.
[288] U. Galimberti, *op. cit.*, p.14.

est évident que ce n'est pas l'intention du narrateur de décrire ces gestes pour transmettre au lecteur les échanges des sens dans le débat s'l y en a un, à moins que ce gaspillage de langue en soi-même ne constitue qu'un des éléments principaux de l'épisode.

Dans ce déséquilibre entre le sujet et la quantité de mots utilisés pour la description gestuelle de ce sujet, les personnalités de Nazdecabre et de Panurge sont écrasées par un déluge de mots sur le corps, au point presque d'en être effacées. Par l'accumulation d'un lexique sur le corps et sur le geste, apparaît une sorte de Corps anonyme comme structure commune à l'homme.

C'est ce « Corps anonyme » qui prend sa forme dans la deuxième relation du texte entre le descripteur et le descriptaire. C'est une corporéité constituée principalement du sens proxémique, avec l'accent mis sur les mouvements corporels dans l'espace fictif. Ce « Corps anonyme » peut s'apparenter au « corps communautaire » au sens Bakhtinien du terme[289], héritage médiéval qui appartient à la communauté et n'appartient à aucun individu, qui fait contraste très net avec l'image corporelle que nous avons vue dans les *Angoysses* et dans l'*Heptaméron*. En effet, ce « Corps communautaire » est une corporéité littéraire propre à Rabelais que nous ne trouvons guère chez d'autres. Il faut en l'occurrence sans doute le prendre comme fruit de « la modernité de Rabelais dans sa capacité d'appliquer l'enquête sémiotique dans son œuvre[290] » ?

Que ce corps soit le fruit uniquement du talent de Rabelais ou pas, le Corps chez Rabelais nous révèle d'autres possibilités que d'être un simple marqueur du réel comme on l'entend au sens moderne du terme, à propos des récits fictifs. Si le corps singularisé est repéré comme signe de la modernité dans la période de transition où la notion de genres en prose n'est pas encore définie, le Corps chez Rabelais nous présente celui qui surmonte toute les contraintes sociales et temporelles.

[289] M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 1993.

[290] E. Kushner, « Gesture in the Work of Rabelais », *Renaissance and Reformation*, XII, 1, 1986, p. 67: « We shall deal, briefly, with four aspects of Rabelais' use of gesture: the presence and role of gesture in the text, as exemplified by Rabelais; the wider cultural links and echoes called forth by the representation of gesture in the Renaissance context; the modernity of Rabelais in terms of the almost obvious applicability of semiotic inquiry to his world; and, finally, the inability of semiotics itself to account for his humanistic treatment of meaning. »

2. D'autres récits brefs

Sens cutané : la douleur physique

Il nous reste à creuser d'autres récits bigarrés dans la perspective des cinq sens sensoriels et notamment sur la vue, en dehors de l'influence néo-platonicienne. Voyons d'abord l'image du corps percevant sous l'angle tactile, et notamment sous l'angle de la douleur physique : celle-ci semble en effet donner une claire image de cette transition de la corporéité qui va du Corps communautaire au corps singularisé. La notion d'individu moderne va ainsi de pair avec l'appropriation du corps, et c'est dans la douleur physique que se manifeste ce processus d'individualisation corporelle.

De fait, une approche comparative est nécessaire entre les textes de registres différents et de période différentes. La corporéité que nous avons vue dans les *Angoysses* et l'*Heptaméron* se trouve principalement dans la relation entre les signes et les capacités réceptives du lecteur, mais nous abordons dans cette partie celle qui se trouve au carrefour de la première relation et de la quatrième relation, à savoir la relation entre la mentalité de la société et l'intention de l'auteur, et celle entre les textes de périodes différentes. Nous allons comparer des expressions de la douleur physique dans les récits de périodes différentes afin d'éclaicir la différence de logiques qui s'étend sous cette expression.

Comme le signale J. Starobinski[291], la notion de « souffrance » physique ne trouve guère sa place dans les textes écrits avant les *Essais* de M. Montaigne. L'expression « je souffre » pour la douleur physique apparaît pour la première fois dans son Livre III, ch. VI, « Des Coches » pour exprimer le mal de mer :

> Or je ne puis souffrir long temps (et les souffrois plus difficilement en jeunesse) ny coche, ny littiere, ny bateau ; […] Mais je puis souffrir la lictiere moins qu'un coche et, par mesme raison, plus aiséement une agitation rude sur l'eau, d'où se produict la peur, que le mouvement qui se sent en temps calme[292].

Montaigne emploie ici l'expression « souffrir » pour le mal de « coche », « littiere », et de « bateau ». Le mot « souffrir » est appliqué ainsi au sens physique. Or, cette nouvelle forme de la notion de douleur physique ne trouve pas encore sa place dans la première moitié du siècle.

---

[291] J. Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982, p. 152.

[292] M. Montaigne, *Les Essais*. Nous avons utilisé l'édition de P. Villey, Paris, PUF, 1965, 1999, Livre II, chapitre VI, p. 900 B.

En effet, dans notre *corpus*, les expressions de la douleur physique sont restreintes tout au plus à « ça fait mal » ou « avoir mal[293] ». Pour clarifier d'abord la terminologie de l'époque sur l'emploi des termes, voyons d'abord un passage de la 79ème nouvelle du Bonaventure Des Périers : *Nouvelles récréations et joyeux devis* (1558 posthume)[294]. C'est la première de la série des trois anecdotes sur les coupeurs de bourses. Une bande de voleurs attaque un curé qui « avoit receu quarante ou cinquante francs en beau payement, pour certain blé qu'il avoit vendu ». Comme il « ne partoit point la main de dessus sa prise », ils donnent « un grand coup contre la greve de ce Curé » avec des sabots pointus :

> lequel sentant une extreme douleur, ne se peust tenir qu'il ne portast la main à sa jambe, car un tel mal que cestuy la, fait oublier toutes autres choses : mais il n'eut pas plus tost lasché la gibeciere que cest habile hillot ne la luy esut enlevée. Le curé avec tout son mal, voulut reporter la main à ce que il tenoit si cher, mais il n'y trouva plus rien que le pendant[295].

Sentir « une extreme douleur » est reformulé aussitôt par « un tel mal » qui « fait oublier toutes autres choses ». Sa réaction à « tout son mal » est limitée à un geste de réflexe conditionné. Les termes de « douleur » et de « mal » sont employés au sens purement physique, détaché de toute référence à la fonction psychique du curé.

En effet, comme nous l'avons déjà mentionné dans la partie consacrée à l'*Heptaméron*, il est rare de trouver des références à tout ce qui se rapproche de ce que l'on appelle « la psychologie » de nos jours, sauf dans un cadre religieux ou néoplatonicien, d'autant que les *Nouvelles récréations* reste plutôt un recueil d'anecdotes et de récits traditionnels. La sensation cutanée aiguë est exprimée par la « douleur » et le « mal », les termes ainsi dispensent du renvoi à aucun état de conscience des personnages. Voyons la 11ème nouvelle, une anecdote sur une maladie imaginaire. « Un docteur en la faculté de Decret » rencontre une troupe de boeufs dont l'un « vint frayer un petit contre sa robe » :

---

[293] L'*Heptaméron*, la 21ème nouvelle, p. 64 : « … Rolandine, qui, pour avoir occasion d'y demeurer plus longuement, faingnit d'avoir mal à une jambe et disnoit et souppoit de si bonne heure, qu'elle n'alloit plus à l'ordinaire des dames. »

[294] Bonaventure Des Périers, *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*. Nous avons utilisé l'édition de K. Kasprzyk, Paris, Honoré Champion, 1980.

[295] *Nouvelles Récréations*, la 79ème nouvelle, p. 282 (f. xcvi v°).

> A l'ayde, O le meschant beuf, il m'ha tué : je suis mort. » A ce cry s'ammasserent force gens : … lesquelz à l'ouir crier pensoyent qu'il fust enormement blessé. … Monsieur le docteur plaignoit la jambe droitte si fort qu'il ne pouvoit endurer qu'on le dechaussast : … Et quand le barbier y vouloit toucher de la main, il crioit encores plus haut. … « Et ou est ce qu'il vous fait le plus de mal, monsieur ? » disoit le barbier. … Brief, il ne s'y trouvoit rien. « Eh bon Dieu qu'est ce cy ? ces gens icy ne sçauroyent trouver là ou j'ay mal, n'est il point enflé ? » dit il au barbier. … « et puis, dit il, monsieur nostre maitre, quand vous aurez advisé en quelle jambe est vostre mal, nous y ferons quelque aultre chose »[296]. (soulignés par nous-même)

Probable reprise d'une facétie du Pogge[297], cette nouvelle est intéressante notamment pour ses notations portant sur la douleur physique. Pour cette douleur imaginaire, « le docteur plaignoit la jambe droitte si fort qu'il ne pouvoit endurer qu'on le dechaussat ». La douleur est décrite comme un « mal » à « plaindre » et à « endurer ». Pourtant si on parle ici l'état de conscience du personnage, toute l'intrigue de la nouvelle repose sur la non coïncidence du physique et du moral, du mal physique et de la plainte.

Poursuivons d'autres exemples relevant du même type de récits. Dans un passage du chapitre 26 sur le « prêtre adultère puni » du *Grand Parangon des nouvelles nouvelles* (1532) de Nicolas de Troye, nous assistons à la scène qui évoque une douleur physique assez forte. Un curé dépravé et une femme mariée commettent un adultère, et le mari de cette dernière les prend sur le fait et les punit :

> Puis fit mettre aupres de luy ung couteau bien trenchant sur ledit coffre, et puis fit ouvrir tous les huis de la maison et mist on le feu en la paille. Et le pouvre curé commença à sentir la chaleur du feu tant qu'i se brusloit. Alors vit il bien qu'il failloit que ses couillons y demorassent, sy print le couteau et luy mesme se coppa les couillons car autrement il fust bruslé. […] Puis vint ledit Escossoys à sa femme et la despouilla toute nue et la batit tant de verges que c'estoit la plus grant pitié du monde que de la veoir, car le sang en sortoit de touts costés[298].

Pour échapper au feu, le moine « sy print le couteau et luy mesme se coppa les couillons car autrement il fust bruslé ». La femme se fait battre par son mari au point que « le sang en sortoit de touts costés ». Or, pour le premier, nous ne trouvons aucun discours portant sur la douleur physique,

---

[296] *Nouvelles Récréations*, la 11ème nouvelle, pp. 61-63 (f. xviii r°- f.xix).

[297] La 129ème facétie : « Anectode amusante avec un médecin ». Nous avons consulté la traduction d'E. Wolff. *LE POGGE : Facéties confabulationes*, édition bilingue, texte latin, note philologique et notes de Stefano Pittaluga, traduction française et introduction de Etienne Wolff, Les Belles Lettres 2005, Paris, p. 78.

[298] Nicolas De Troyes, *Le grand parangon des nouvelles nouvelles*. Nous avons utilisé l'édition de K. Kasprezyk, Paris, Librairie Marcel Didier, 1970, p. 77.

sauf qu'il a senti « la chaleur du feu tant qu'i se brusloit ». Pour la femme, « c'estoit la plus grand pitié du monde que de la veoir », mais, il n'y a toujours ni champ lexical de la « souffrance », ni référence quant à l'état d'âme des personnages. Le geste du curé, son automutilation n'est donné que dans l'intention de rendre compte de l'automacité de son acte, condition de sa survie, résumé par le terme « autrement ».

Ainsi, les états d'âme des personnages dans ces recueils ne sont guère approfondis, le champ lexical de la douleur physique étant développé sans être relié à la fonction psychique. Ces deux recueils traitent plutôt d'anecdotes et de nouvelles au sens premier du terme, c'est-à-dire d'événements récents, souvent traités en un registre léger comique ou horrible qui ont pour simple but de divertir. Ce sont des nouvelles qui n'exigent pas une valeur singulière des personnages, à savoir un protagoniste, à la différence de la 66ème nouvelle dans l'*Heptaméron*.

En revanche, nous avons trouvé en germe les bases de la psychologie moderne dans la morale des passion[299] dans les recueils de l'*Heptaméron* et des *Angoysses douloureuses,* dont le titre même attire notre attention à cet égard. En effet, tout comme la vue qui est censée être la fenêtre de l'âme, le sens tactile de la douleur joue le rôle d'intermédiaire entre la chair et l'âme. La douleur de cette dernière se situe au-dessus de la première sur l'échelle de la hiérarchie céleste néoplatonicienne. Voyons la scène de la punition physique exercée par le mari sur Hélisenne :

> En proferant telz motz, par si grand fureur et impetuosité, me donna si grand coup qu'au cheoir je me rompiz deux dentz, dont de l'extreme douleur, je fuz longue espace sans monstrer signe d'esperit vital : et quand je fuz reuenue de pasmoison, toute palle et descoulourée, je commencay à regarder autour moy sans dire mot. Car à l'occasion des griefves et insupperables douleurs interieures, la parolle m'estoit forclose, mais peu apres grand multitude de souspirs vuydoient de mon estomac, et m'intervint diverses et merveilleuses fantaisies si cruelles et ignominieuses, que la recente memoire rend ma main debile et tremblante, en sorte que par plusieurs foys y laissay et infestay la plume, mais pensant qu'il meseroit attribué à vice de pusillanimité, je me veulx efforcer de l'escripre. Et pour les bien declairer, vous fault entendre que toutes mes pensées se

[299] Voir la mise au point sur ce sujet de Gisèle Mathieu-Castellani dans *La Conversation conteuse, op.cit.,* p. 205-229, sur le lien entre psychologie et morale des passions et méditation métaphysique sur le mal dans l'*Heptaméron* et les analyses de Thomas Hunkeler sur physiologie et psychologie néo-platoniciennes, dans *Le Vif du corps, op. cit.* qui reprend et poursuit les analyses de J. Céard sur psychologie et physiologie médicale à la Renaissance, notamment , « Sens, coeur, raison, mémoire dans *Délie* : la psychologie de Scève », in *Lire Maurice Scève,* 1987, p. 15-25.

> reduyrent en une, qui estoit telle, que par mort me vouloye mediciner[300]. (soulignés par nous même)

La narratrice s'évanouit par « l'extreme douleur » extérieure, s'étant rompue deux dentz par « si grang coup » de son mari. La narratrice emploie d'abord un vocabulaire emprunté à la médecine et à la physiologie du temps. Mais une fois « revenue de pasmoison », elle oppose à cette douleur extérieure « des griefves et insupperables douleurs interieures ». Voyons un autre passage où s'étend la même logique de la supériorité de la souffrance de l'âme sur la douleur physique :

> mais en grand promptitude il me suyvit, en prenant le premier baston qu'il peult trouver, qui fut une torche, et me donna si grand coup, que violentement me fist cheoir à terre. Et pour cela ne se peult contenter ne refrener son ire : mais me donna de rechief deux ou troys coups si oultrageulx, que en plusieurs lieux de mon corps la chair blanche, tendre et delicate devint noire, toutesfoys n'y eut aulcunes vulnerations[301].

En racontant la scène, toujours sous l'angle d'une pure subjectivité, la narratrice garde un point de vue détaché de sa sensation physique. En parlant de sa « chair blanche, tendre et delicate » qui devient noire après avoir été battue, elle garde le sang-froid dans l'écriture comme si sa personne ne subissait rien et qu'elle n'était qu'un observateur du fait, détachant douleur physique et douleur morale. Au fur et à mesure que l'histoire se déroule, la douleur sentimentale s'intensifie et l'expression « je souffre » devient de plus en plus fréquente :

> … qui incessamment m'ont angustiée et laissée : et pour l'extreme et tres cruel travail que cruellement j'ay souffert et seuffre continuellement sans avoir aulcune relasche, je suis si debile et faillie, qu'il est impossible de plus. Et en disant et proferant ces parolles, la voix du tout me deffaillit, ensemble le cueur et demeuray pasmée pour l'angoisseuse peine et douleur que je sentoys et fuz longue espace en telle sincopice. Puis apres les forces restituées, à mes yeulx retourna la lumiere perdue, et veids mes damoyselles plorantes et larmoyantes entour moy : … en grande anxieté et douleur, je continuay mes pleurs, accompaignez de dolentz souspirs, et pour le travail que je souffroye ne povoye parler ne rendre voix : mais seulement avec la veue aux assistantz signifioye l'extreme douleur que mon triste cueur sentoit[302].

ou bien :

> Venez doncques avecques vostre espée, faictes transmigrer mon ame de ceste infelice prison corporele, et je vous en prie : car j'ayme mieulx mourir d'un mort violente, que le

[300] *Les Angoysses douleureuses*, p. 139-140 (f. D iiii – f. D 4v°).
[301] *Les Angoysses douleureuses*, p. 171 (f.F6v°- f.F7).
[302] *Les Angoysses douleureuses*, p. 210-211 (f. I 4 v° - f. I 5).

> continuer languir, car mieulx vauldroit estre estranglée, que d'estre tousjours pendant, et pourant ne tardez plus, transpercez le cueur variable, et retirez vostre espée taincte et sanguinolente[303].

Ce passage confirme la conceptionnéo-platonicienne traditionnelle du la notion ducorps, qui est considéré comme « infelice prison » de l'âme. La « souffrance » comme expression était ainsi limitée uniquement à l'expression de la douleur sentimentale.

Dans la première moitié du siècle, le terme « souffrance » était ainsi réservé notamment à un usage néo-platonicien ou pétrarquiste pour évoquer la douleur sentimentale. L'approfondissement de l'individu a eu lieu d'abord dans le cadre néo-platonicien comme une culture aristocratique, mais le contour de la notion d'individu était restreinte à l'intérieur de l'homme et n'atteignait pas l'extérieur de son corps. Jusqu'aux *Essais* de Montaigne, malgré l'approfondissement de la représentation des liens du corps et de l'âme, notamment en poésie, le corps et les sensations corporelles restaient encore dans la fiction romanesque le plus souvent un domaine différencié de l'analyse des maux de l'âme.

Le champ visuel dans l'espace fictif

La vue écrite est constituée par les description de l'acte de voir des personnages, ainsi que par celles qui sont faites à partir de ce point de vue. Prenons un exemple dans le *Grand Parangon* (1532) de Nicolas de Troyes. Le chapitre 32 relate « l'infanticide empêché » par un laboureur qui saisit le moment où une femme de l'abbaye est en train de tuer son enfant :

> Et ledit laboureur, luy estant couché en desjunent, ainsi que je vous ay ja dit, par entre la haye et le fossé va veoir venir une belle jeune fille laquelle tira à travers les prés sans y penser, tout droit devers ledit laboureur. Luy voyant que il n'y avoit point de chemin de ce costé là, se print plus fort à la regarder et espier pour veoir là où elle alloit et que elle vouloit faire. Et elle venue devent ledit fossé, regarda de tous costés pour veoir sy elle verroit personne, mais elle ne vit riens[304]. Alors elle tira de dedens sa robe ung bel enfent donc elle en avoit acouché la nuyt, et le mist là sur l'erbe, et print le lien de sa chausse et luy mist dedens le col pour l'estrangler et le mettre dedens ledit fossé. Ledit laboureur estant dedens sa vigne, ainsi que je vous ay compté, au travers de la haye veoit faire tout le mistere à ladicte fille, sans sonner ung seul mot regarda tout. Mais (p. 94) quant il vit que elle vouloit estrangler l'enfent, se print à escrier : « A vielle mastine, que veulx tu faire ? » Et quant la fille vit que elle fut descellée, et elle de fouyr tant comme elle peut (85 r°) et lessa là l'enfent. Et ledit laboureur sault vistement hors de sa vigne et courut

[303] *Les Angoysses douleureuses*, p.118 (B7r).
[304] *Grand Parangon des nouvelles nouvelles*, ch. 32, « L'infanticide empêché », p. 92-93, 84 v°.

> apres elle tant comme il peut, et tant la poursuyvit de pres que il la vit entrer en ladicte abbaye de moines de sainct Benoist, donc je vous ay cy devent parlé. (Souligés par nous-même)

Dans ce passage, les termes portant sur la vue sont de 11 sur 174 mots. Le taux élevé du descriptif consacré à l'acte de voir, celui du « laboureur » et d'« une belle jeune fille » contribue à créer la vraisemblance dans un espace fictif. Le réel de la diégèse est créé dans un enchaînement des actes de « voir », complété par la description d'autres actes exercés dans l'espace créé par cet enchaînement tels qu'« elle venue devent ledit fossé », et le « laboureur estant dedens sa vigne (…) au travers de la haye veoit faire tout le mistere à ladicte fille ».

Cela dit, de même que pour l'*Heptaméron*, la référence aux fonctions psychiques des personnages restant limitée, et l'identité des deux personnages restant anonyme, ce récit garde un cadre médiéval. Conscient ou pas, c'est un effort de l'auteur qui vise à approfondir le « réel » dans l'espace fictif, un effort pour acquérir un point de vue autre que celui de l'auteur omniscient en se mettant à la place des personnages pour conter le fait. Nous voyons ici en germe l'espace fictif moderne. Au lieu de souligner la véracité de source, le narrateur consacre la quasi totalité du récit à la création de la diégèse à travers la vue des personnages.

Ainsi, nous constatons que le champ visuel est la clef d'une évolution de la représentation du corps dans les récits fictifs narratifs de la Renaissance. Il nous reste à éclaircir la cause de la prédominance du champ visuel dans les récits par rapport aux d'autres sens perceptifs, à l'égard de la mentalité de l'époque aussi bien que des éléments sociaux du point de vue historique.

Dans le domaine de la philosophie, il existe une hiérarchie à l'égard de cinq sens. Depuis Platon[305], la vue et l'ouïe l'emportent sur l'odorat, le goût, et sur le toucher. Au XVIe siècle, ces deux premiers étaient considérés comme une fenêtre d'âme qui « peuvent être confrontés au Mal comme au Bien[306] ». M. Gally et M. Jourde résument la logique qui fonde cette hiérarchie de cette façon: « la vue et l'ouïe, qui dépendent des organes situés le plus haut dans le corps, se partagent la précellence : sensibles toutes deux à des formes d'harmonie (les nombres, les proportions, la

[305] Voir M. Gally et M. Jourde, (textes réunis par), *Par la vue et par l'ouïe : Littérature du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, 1999, p. 10-11.
[306] A. Wéry, *La danse écartelée*, Paris, 1992, p. 170.

musique), elles sont capables de percevoir par-delà les distances et de distinguer une absence de sensation (l'invisible et le silence) [307]. » Par rapport à cette « précellence » accordée à la vue et l'ouïe, les autres sens comme le toucher, l'odorat, et le goût se trouvaient inférieurs et considérés comme bestials dans la hiérarchie philosophique. Ces trois derniers sens étaient ainsi condamnés comme des sources de concupiscence et de volupté.

Ce courant de la répression des trois sens restait inchangé depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, à quelques exceptions près. L'odeur, par exemple, fait office d'intermédiaire entre les deux sens de la distance (la vue et l'ouïe) et les deux sens du contact (le toucher et le goût). Platon lui donne un statut plutôt favorable par rapport au toucher et au goût, en prétendant que l'odorat peut, une fois détaché du besoin, partager le même plaisir pur avec la vue et l'ouïe[308]. Cela n'est plus le cas à la Renaissance où l'odeur prend une connotation négative avec la peste, comme « les mauvaises odeurs ont été considérées en Europe comme agissant directement sur la santé et la vie[309]. »

Même concernant la vue et l'ouïe, la supériorité de l'un sur l'autre était sujet à débats[310]. Cela dit, le savoir sur la perception et la manière de percevoir le monde ne sont pas la même chose. On peut supposer, d'après une étude de C. Classen sur des « enfants sauvages[311] », que des éléments socio-culturels puissent conditionner le mode de vie ainsi que les modes de perception de l'homme.

---

[307] M. Gally et M. Jourde, (textes réunis par), Par la vue et par l'ouïee : Littérature du Moyen Age et de la Renaissance, Paris, 1999, p. 10.

[308] A. Le Guérer, *Les pouvoirs de l'odeur*, 1988, p. 157 (éd. 1998) : « Platon témoigne d'une certaine estime pour les plaisirs du nez en les classant au même titre que ceux de la vue, de l'ouïee et de la science parmi les contentements purs. Seules sont valorisées les jouissances qui ne dépendent d'aucun besoin, d'aucun désir et que leur vérité et leur pureté rattachent à la sagesse et à l'intellect. L'odorat peut donc être l'instrument de joies nobles que ni le goût ni le toucher n'autorisent. »

[309] A. Le Guérer, « Le déclin de l'olfactif : Mythe ou réalité ? », dans *Anthropologie et sociétés*, vol. 14, n° 2, Paris, 1990, p. 34.

[310] Voir M. Gally et M. Jourde, *Par la vue et par l'ouïe : Littérature du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, 1999, p. 10-12.

[311] C. Classen, « La perception sauvage » dans *Anthropologie et sociétés*, vol. 14, Paris, 1990, p. 129-139. Nous citons ici le résumé de cet article présenté à la fin de l'article : « … On a constaté que chaque enfant connaît un ordre sensoriel particulier, lequel semble avoir été déterminé par son environnement. Une fois ramené à la société, l'enfant se voit contraint de former ses sensations au régime sensoriel de la culture dominante. Ces trois récits démontrent les différents façons selon lesquelles les sensations peuvent être ordonnées, à l'intérieur et à l'extérieur de la culture. Ils laissent aussi entrevoir à quel point la société détermine ce que l'on perçoit et la manière dont on le perçoit (p. 56). »

Dans le domaine de l'histoire des mentalités[312], il existe de nombreuses études sur ce sujet. Dans l'ensemble, la plupart des études semblent affirmer la prédominance de la vue sur les autres sens chez l'homme moderne pour percevoir le monde. C'est seulement sur la période qu'elles divergent, la période à laquelle doit être attribué cette « évolution » de la perception. M. Foucault affirme que c'est à partir de XVIIe siècle que le rôle de la vue pour la perception du monde devient décisif. M. Dostie et P. Perrot affirment au contraire que la prédominance de la vue sur les autres sens devient décisive au XVIIIe siècle[313]. M. Dostie exclut même la Renaissance de cette évolution. Alors qu'il existe ainsi des désaccords sur la période de changement dans le ratio sensoriel, la plupart des études confirment l'importance accordée à la vue sur les autres sens, comme un signe de l'époque moderne.

L'invention de l'imprimerie

Comme nous l'avons vu, la prédominance de la vue sur les autres sens va de pair avec l'approfondissement du descriptif dans les récits narratifs, qui à son tour se développe sur le champ visuel. Nous avons maintenant à aborder ce problème du point de vue matérialiste historique. La

[312] D. Howes affirme l'évolution de l'étude sur des sensibilités, autrefois integrées dans « l'histoire des mentaltiés ». Voir « Les sensations discrètes de la bourgeoisie », dans *Anthropologie et sociétés*, vol. 14, n° 2, 1990, p. 7 : « … un nouveau chapitre de l'historiographie française, qu'on pourrait intituler l' « histoire des sensibilités », pour le distinguer de son prédécesseur : l'histoire des mentalités. L'histoire des sensibilités ne se restreint pas à l'étude des « pratiques discursives » d'une époque donnée, mais tente aussi d'en mettre à jour les fondation ssensorielles et émotionnelles. En insistant sur le repérage de la hiérarchie sensorielle et sur la reconstitution du « système d'émotions », la nouvelle tendance historiographique permet de comprendre non seulement l' « intelligence » d'une époque, mais aussi son « ehtos », comme Corbin le montre dans sa contribution à ce numéro. »

[313] M. Dostie, *Les corps investis*, *op.cit.,* p.34. « Enfin une investigation menée sur un plan historique révélerait pour sa part le jeu des mutations que les sens ont subies au cours des derniers siècles pour aboutir, en Occident à tout le moins, à la prédominance de l'œil. La sensorialité médiévale par exemple différait grandement de la nôtre et, encore à la Renaissance, l'œil ne s'était toujours pas installé au sommet de la hiérarchie sensorielle. C'est au siècle des Lumières –qui est aussi, note P. Perrot, le siècle de la lumière –que la vue sera consacrée en « sens privilégié dont l'horizon perceptif s'élargit au point de supplanter les autres (et) dont l'expansionnisme instaure bientôt un autre rapport au monde moins immédiat, moins palpable, moins affectif. Un rapport descriptif, analytique, abstrait, « intellectuel par excellence ». La vie de cour, l'histoire naturelle, la médecine clinique, le pouvoir disciplinaire, et toutes ces pratiques s'exerçant principalement sous le mode de l'observation, allaient contribuer à imposer l'hégémonie de l'œil et de la vue et à subordonner, voire à exclure l'utilisation des autres sens. Or aujourd'hui, « dans la société du spectacle », à l'époque de l'image, de la standardisation des biens de consommation comme des aliments, des désodorisants, de l'obsession de l'hygiène, de la climatisation des lieux de vie, de l'urbanisation croissante, de la pollution, etc., il nous reste effectivement peu à sentir, à humer, à palper, à goûter ou à écouter ».

Renaissance est une période de transition concernant notre thème : l'invention de l'imprimerie transforme l'homme scribal en homme typographique ; la perspective géométrique permet à l'homme de faire passer le monde virtuel de deux à trois dimension, lui donnant de la profondeur.

S'agissant de la première transition, la diffusion de l'imprimerie en Europe a eu lieu peu à peu à travers le XVe et le XVIe siècle de 1475 à 1560[314] où l'homme moderne entre dans la « galaxie Gutenberg ». Selon M. McLuhan, le passage du Moyen Age à la Renaissance est un passage de « l'homme scribal » à « l'homme typographique », ce dernier étant celui qui sait lire sans voix, qui aboutit à la lecture verticale.. Prenons un passage sur la perception et l'écriture dans *l'Heptaméron* : « […] si elle le povoit veoir, la veue et la parolle auroient plus de force que n'avoit eu l'escripture[315]. » Ce passage est d'autant plus significatif que l'imprimerie a commencé à exercer son effet dans la même période comme le montre la lettre de Gargantua à Panurge : « Les impressions tant elegantes et correctes en usance, qui ont esté inventées de mon eage par inspiration divine[316] ». Dans la topologie narrative les écrivains de l'époque n'ont jamais été aussi conscients du pouvoir de l'écriture que leurs prédécesseurs.

En se focalisant sur cette période, M. McLuhan et W. J. Ong ont lancé une thèse dans le cadre de la théorie générale de la communication, dans laquelle ils affirment « une proportionnalité sensorielle qui caractériserait chaque culture[317]. » Ils y ont évoqué l'invention et la propagation de l'imprimerie, comme une étape importante dans les phases de l'évolution du ratio sensoriel, qui rend décisive la supériorité de la vue dans la hiérarchie sensorielle pour recevoir et comprendre le monde extérieur. M. McLuhan prétend que se fait alors une coupure entre la vue et les autres sens[318]. En ce qui concerne la France, la première presse à imprimer est introduite à la bibliothèque de la Sorbonne

[314] L. Febvre, H-J Martin *L'apparition du livre*, , p.129, et surtout pour la situation de l'impriemerie à Paris entre 1535-1560, voir A. Parent, *Les Métiers du livre à Paris*, 1974, p.36-53.
[315] L'*Heptaméron*, 64ème nouvelle, p. 386.
[316] *Pantagruel*, ch. VIII, p. 243.
[317] J. Leavitt, L. M. Hart, « Critique de la « raison » sensorielle », dans *Anthropologie et sociétés*, vol. 14, n° 2, 1990, p. 98.
[318] M. McLuhan, *La galaxie Gutenberg*, *op.cit.*, p. 94 : « … dans l'Antiquité et au Moyen Age, la lecture se faisait toujours à haute voix. Avec l'apparition de l'imprimerie, l'œil put accélérer son mouvement pendant que la voix s'effaçait. La verbalisation intérieure, cepedant, continuait à sembler inéparable du parcours horizontal de chaque ligne desm ots d'une page. Aujourd'hui, nous savons que la lecture erticale permet de dissocier l'action de l'œil et la verbalisation. Cette pratique, bien sûr, pousse la technologie alphabétique de la séparation des sens à un maximum d'inanité, mais elle aide à comprendre comment a pu naître l'écriture.

en 1470 par Guillaume Fichet. La succession et l'expansion du savoir s'effectuent dès lors dans une grande envergure que les hommes n'avaient jamais connue.

Ces deux aspects révolutionnaires de l'imprimerie ont un impact considérable sur la mentalité de l'homme et accélèrent les évolutions. Comme le dit McLuhan, lorsqu'une société « invente ou adopte une technologie qui donne la prédominance ou une importance nouvelle à l'un des sens, le rapport des sens entre eux est transformé. L'homme est transformé : ses yeux, ses oreilles, tous ses sens sont, eux aussi, transformés[319]. »

La perspective géométrique : anoblissement du simulacre

La carence générale de descriptif peut ainsi s'expliquer aussi s'agissant des contes brefs et des nouvelles par la lecture à haute voix qui assure le suivi et le partage des expériences dans les récits, non par le lecteur mais par les auditeurs. Il suffit d'imaginer qu'une description de précisions scèniques trop détaillées risque d'égarer l'attention de l'auditeur, et cela contraint à un minimal descriptif. D'autre part, il est possible que l'auteur se soit montrée respectueuse à l'égard de la norme classique traditionnelle qui cantonne la description à des rôles définis tels que l'éloge ou le blâme, et à des fonctions précises, comme ornementales par exemple[320].

Or, l'invention de la perspective géométrique dans l'art et dans l'architecture évoque l'« anoblissement du simulacre ». Et cela suscite la poursuite du réel dans l'espace fictif, bien qu'il n'existe pas le point de fuite dans l'écriture. En revanche, l'anoblissement du simulacre exige naturellement un point de vue subjectif dans la reproduction de la réalité[321]. Poussé par l'invention de l'imprimerie, la littérature narrative du temps se prépare à passer à une étape différente : les « conteurs » vont devenir écrivains.

---

[319] M. McLuhan, *la galaxie Gutenberg 1*, 1962, 1967, p. 60.

[320] Voir Ph. Hamon, *Du descriptif*, *op.cit.*, p. 11.

[321] U. Eco (sous la direction de), *Histoire de la beauté,* trad. de l'italien par M. Bouzaher, Milan, Flammarion, 2004, p. 180 : « La réalité imite la nature sans en être le simple reflet, et reproduit dans le détail (*ex ungue leonem*, dit Vasari) la beauté du tout. Cet anoblissement du simulacre eût été impossible sans innovations capitales en matière de techniques picturales et architecturales : la mise au point technique de la représentation perspective par Brunelleschi et la diffusion de la peinture à l'huile chez les Flamands. L'utilisation de la perspective en peinture implique la coïncidence entre invention et imitation : la réalité est reproduite avec précision, mais en même temps elle l'est selon le point de vue subjectif de l'observateur, qui, en un certain sens, « ajoute » à l'exactitude de l'objet la Beauté contemplée par le sujet. »

L'univers du récit commence ainsi à former un espace fermé, indépendant du monde réel. En se détachant du style oral, c'est-à-dire du contact direct avec les auditeurs présents, le récit développe en revanche un monde à deux dimensions. Autrement dit, la création d'un univers littéraire c'est-à-dire un monde ouvert et directement lié au monde réel, ce lien étant jusqu'alors assuré par le mode de transmission orale de la littérature.

Cela provoque aussi le problème du genre narratif. Si l'on admet que l'origine de la nouvelle française avait un but didactique[322], il va de soi qu'elle n'avait pas besoin du réalisme dans la précision de l'univers fictif. Il lui aurait importé plus d'accentuer la véracité de la nouvelle au premier sens du terme[323], c'est-à-dire l'authenticité de la source du récit. Il était moins important d'accentuer le réalisme dans le récit.

Sur le plan théorique, pour analyser la transition de la perception dans l'écriture, le monde du récit pourrait être le milieu le plus approprié car, qu'elle se place au niveau fictif ou non, la narration se passe obligatoirement sur le champ de la perception[324], dans le sens où la narration signifie mettre en langue ce qu'un narrateur est censé percevoir dans l'espace littéraire.

Il s'agit d'une évolution qui offre une transition potentielle du style des récits oraux au style écrit, qui est caractarisé par un changement paradigmatique qui a eu lieu au début de XVIème siècle, avec la typographie et la perspective géométrique. Dans l'ensemble, il n'est pas exagéré d'affirmer que, avec ces inventions, la forme narrative commence à subir une transformation fondamentale en ce qui concerne la façon de narrer. L'imprimerie rend possible une lecture sans voix, même si cela n'était pas encore en usage courante à l'époque. La vitesse de sa diffusion est telle que « le livre imprimé devient alors accessible à tous ceux qui savent lire[325]. » Elle donne lieu

[322] G.-A. Pérouse, *Nouvelles françaises du XVIe siècle : Images de la vie du temps*, Droz, Genève, 1977, p. 15 : « Constatons d'abord qu'un écrivain de grand talent, au début du Xve siècle, écrivain que ses dons d'observateur poussaient vers les peintures de vie quotidienne –cet écrivain, parce que son but premier était didactique, a écarté le genre proprement narratif. Ce genre, cependant, vivait autour de lui, même si c'était (en attendant la généalisation de l'imprimé) d'une existence surtout orale. »

[323] *Ibid*., p. 15 : « … les « nouvelles » françaises, à l'origine, sont substantiellement liées (voire asservies) aux faits divers, comme nous le confirmera l'étude du XVIe siècle. »

[324] J.-M. Adam, « Aspects du récit en anthropologie » dans *Le discours anthropologique*, Lausanne, Payot, 1995, p. 228 : « … dans les formes usuelles de la narration, le récit a toujours besoin de s'appuyer sur une description minimale du monde dans lequel se déroule l'intrigue relatée »

[325] H.-J. Martin, *L'apparition du livre*, Paris, Albin-Michel, 1958, 1999, p. 369.

au conteur de l’époque à supposer une audience anonyme lors de la rédaction, et non une audience présente en face lors de la lecture, naturellement à haute voix.

Conclusion

L'Ecriture de la perception et le problème du genre

Les questions soulevées ci-dessus sur la sensibilité, et principalement sur la vue, nous servent comme points de repère pour aborder notre sujet, car la délimitation de l'écriture des cinq sens est cadrée par des caractéristiques propres à chaque sens. Cela dit, même si on parvient à délimiter des descriptions corporelles perceptives dans les textes, cela n'est pas l'objectif ultime de notre recherche. Comme l'écrivent M. Gally et M. Jourde, « les fictions et les figures entretiennent avec les sens d'autres relations que celles de la définition et de la hiérarchisation[326]. » Par-delà le savoir sur les cinq sens ainsi que le *ratio* sensoriel, l'écriture de la perception dans les textes fictifs nous révèle d'autres problématiques littéraires.

Par exemple, en prenant quelques nouvelles des *Cent nouvelles nouvelles*, M.-F. Notz a lancé une hypothèse sur la définition des nouvelles à Renaissance. Elle affirme que la notion de la nouvelle à la fin du XVe siècle a un rapport complémentaire avec l'usage qui y est fait de la vue. Le caractère incomplet de la nouvelle est expliqué par le caractère limité de la vue, employée comme structurant de la nouvelle[327].

Il est pertinent d'affirmer que les enjeux de l'écriture de la perception se trouvent principalement dans des rôles qu'elle pourrait jouer dans le mécanisme des récits fictifs. Il va de soi que la hiérarchie métaphysique a un rapport inséparable avec le rôle que jouent les descriptions de la perception. Notre tâche s'est donc divisé en deux démarches complémentaires. Il s'agit d'analyser le statut accordé à chacun des cinq sens dans des récits, ainsi que d'examiner comme corollaire le problème du genre des récits à l'époque.

Nous avons constaté dans *Les Angoysses* et l'*Heptaméron*, dans la lignée du pétrarquisme et du néoplatonisme, ont tendance à accorder une grande importance au rôle du regard et à négliger d'autres sens de la perception, car « la perception de la beauté est due au sens noble (la vue et l'ouïe), alors que l'amour sensuel est lié aux sens matériels (le goût, le tact, l'odorat)[328]. » C'est ainsi que, dans cette partie, une grande partie de l'analyse des textes a été essentiellement

---

[326] M. Gally et M. Jourde, *Par la vue et par l'ouïe*, Paris, 1999, p. 10.
[327] Marie-Françoise Notz, « L'essentielle nouveauté de la nouvelle», *Nouvelles courtoises françaises et occitanes*, Paris, Le Livre de poche, « Lettres gothiques », 1997, p. 387-396.
[328] D. Ménager, *Introduction à la vie littéraire du XVIe siècle*, Paris, Dunod, 1968, p. 91.

consacrée à l'*Heptaméron* et aux *Angoysses douleureuses*, et que d'autres textes comme *le Grand Parangon* ou *les Nouvelles Recréations*, récits dits bigarrés, y occupent moins de place que ces deux premiers. Autrement dit, ce déséquilibre du ratio sensoriel dans les textes peut être un indice pour établir un critère de définition du genre des récits narratifs fictifs à la Renaissance

Les récits en prose de l'époque n'impliquaient pas la notion du réalisme au sens moderne du terme et, comme le signale Ph. Hamon, la description se trouvait à la marge « dans la hiérarchie officielle des genres et des procédés littéraires[329] ». Les romans et les mondes narratifs fictifs risquaient d'éprouver la stabilité des autorités existantes, representées par l'Eglise. Cela expliquerait les interdictions reitérées par les autorités castillanes contre la littérature de fiction[330].

En même temps, la question des types et genres de fiction était à prendre en compte. Les récits en prose de l'époque n'ayant que leur longueur comme marqueur de différence générique, nous avons tenté de voir l'iinflunce dutype de récit sur la représentation du corps percevant.

Dans l'*Heptaméron*, nous avons traité de l'effet du « réel » dans l'espace fictif selon quatre paramètres de la description. Comme nous l'avons vu, le « réel » requérant nécessairement l'approfondissement de l'individu, l'image du corps percevant à notre sens présupposait naturellement celle de l'émergence de l'individuel. Par ailleurs les cinq sens de base ne sont pas toujours indépendants les uns des autres, dans la mesure où une perception peut se faire souvent par une synthèse de plusieurs sens. Comme c'est le cas avec le corps, l'ambivalence s'applique aussi à la perception qui n'est qu'une sous-partie du phénomène du corps.

L'imprimerie encourage la complication de l'histoire ainsi que l'approfondissement du réel dans le récit. Le désir pour la véracité dans la nouvelle est ainsi concurrencé par le désir de rendre l'histoire vraisemblable. La véracité de la source tend à cèdee sa place à la vraisemblance de

---

[329] Ph. Hamon, *ibid.*, p. 12.

[330] R. Chartier, « Lecture et lecteurs « populaires » » dans *Histoire de la lecture dans le monde occidentale*, Paris, Seuil, 1997, 2001, p. 348 : « Les interdictions multipliées par les autorités castillanes contre la littérature de fiction doivent sans doute être comprises en relation avec la crainte qu'inspire une pratique de lecture qui brouille chez les lecteurs la frontière entre réel et imaginaire. En 1531, un décret royal interdit l'exportation vers les Indes des *romances* et des « histoires vaines et profanes comme l'*Amadis* et d'autres de même nature ». En 1543, un autre décret royal réitère la prohibition, interdisant l'impression, la vente et la possession dans les colonies des « *romances* qui traitent de matières profanes et fabuleuses et d'histoires inventées ». Comme l'a montré B. W. Ife, la défiance vis-à-vis de la fiction s'enracine dans une référence néo-platonicienne, hostile aux séductions de l'illusion et à l'appel des mauvais exemples. Mais elle s'appuie, aussi, sur la hantise créée par les progrès de la lecture silencieuse, plus vulnérable et plus faillible. »

l’espace littéraire.

Il s’ensuit qu’une analyse de l’espace fictif au XVIe siècle, entraîne corollairement la prise en compte de paramètres propres à l’époque :

1) l’évolution de la narration, qui voit naître des ramifications des récits, à savoir les contes, les nouvelles, et les romans ; ensuite, le style du récit qui marque une forme de transition de l’oralité vers un style écrit, dont le rythme aurait sans doute été accéléré par la typographie ;

2) le changement paradigmatique représenté par le nominalisme.

3) la naissance de la notion d’individu moderne.

Seconde Partie

Corps perçu : culture du corps

L'ambivalence du corps perçu

Nous passons maintenant à l'image discursive du corps « perçu », à savoir le corps décrit de l'extérieur. De même que pour le corps *percevant*, les problèmes que présentent le sujet du *corps perçu* et celui de l'*image discursive du corps perçu* ne sont pas les mêmes, ils exigent des modes d'approche différents l'un de l'autre. Afin de ne pas les confondre nous présentons d'abord un argument sur le corps perçu à titre de référence.

Reprenons un argument d'U. Galimberti sur l'ambivalence du corps pour montrer la difficulté de la délimination de la perception corporelle dans l'écriture. Face à l'ambivalence du corps, U. Galimberti indique la différence de l'usage du terme « *soma* » chez Homère et chez Platon, ce terme désignant le corps dans ses possibilités chez le premier, alors que chez le dernier il désigne seulement le cadavre, c'est-à-dire le corps comme objet[331].

La cognition du *corps perçu* nous offre deux angles d'étude. La cognition du corps et celle du visage suppose deux niveaux d'analyse fondés sur :

- la distinction entre le Corps comme fonction et cadre communs à l'espèce et le corps individuel qui s'appuie sur ce premier pour exercer sa singularité ;
- la distinction entre le corps statique ou la morphologie du corps, et le corps reconnu en mouvement, dont la cognition ne consiste pas en celle de la ligne, mais celle de l'expression[332].

De même que le langage est composé de langue et de parole, le corps a une économie qui se compose d'une part de collectif et d'une part individuelle. Comme nous l'avons déjà vu dans l'introduction avec un passage de Rabelais sur le corps anatomique, à travers des attributs communs à son espèce tels que sa structure et ses fonctions, le corps humain fournit un cadre universel, dans lequel se développent « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps[333] ». Cet ensemble de modèles et de codes dont relèvent des usages et

[331] U. Galimberti, *Les Raisons du corps, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Grasset-Mollat, 1998*, p. 30 : « A la différence de Platon, Homère ne fait pas de distinction entre le corps et le cadavre, parce qu'il ne conçoit pas l'existence d'une âme derrière le corps ; l'âme pour Homère n'est autre que l'œil qui voit, l'oreille qui entend ou le cœur qui bat. »

[332] Nous étudierons le corps en mouvement en tant que geste, sous le thème du « corps signifiant ».

[333] M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. 365.

des aspects du corps que nous pouvons appeler après M. Mauss, « les techniques du corps[334] », varient, tout comme les paroles par rapport à la langue, selon les individus, selon les sociétés, les cultures, et les époques.

Cela étant dit, concernant le Corps commun, il faut préciser qu'il existe des modifications physiques chez l'homme selon des périodes, influencées par la condition de vie, dont nous trouvons un témoignage dans les *Propos rustiques* :

> Et puis bien dire cela, avec toute la compagnie, que depuis cinquante ans, et quand je dirois soixante je penserois mentir, nostre village ne fut en jeunes gens autant florissant comme il est de present, et ce en toutes qualitez, si vous regardez tant les bonnes mœurs et graces dont ilz sont aornés, comme grandeur et composition de corps, puissance avec fourniture de membres, jointe à ce la legere et prompte adresse[335].

Le terme « *florissant* » étant employé plutôt comme qualitatif de la jeunesse que quantitatif, ce passage nous informe qu'après la Guerre de Cent ans[336], « grandeur et composition de corps » se sont améliorés suite au rétablissement économique et agricole de la société. Ce changement en constitution physique, tant qu'il reste un phénomène réversible à court terme, à savoir moins d'un millénaire, ne fait pas partie du cadre universel pour l'espèce, mais des modèles sous influence des changements des éléments sociaux.

Notre corpus se limitant à une courte période déterminée de la première moitié du XVIe siècle, nous pouvons laisser aux études archéologiques et anthropologiques ce témoignage des *Propos rustiques*, qui se rapporte au changement morphologique chronologique, c'est-à-dire au Corps universel. Toujours est-il qu'il nous révèle bien l'ambivalence corporelle. Dans la recognition du corps, la frontière entre corps universel et individuel, et entre le corps et le modèle social sont souvent difficiles à séparer.

Codes sociaux, types de personnages et de rôles

Par rapport à cette ambivalence du corps, l'image écrite du corps perçu présente moins d'ambivalence. Comme nous le verrons au fur et à mesure des analyses, à l'œuvre de Rabelais

[334] *Ibid.*, 1950, p. 366.
[335] *Propos rustique*, p. 61.
[336] Annotation de G- A. Pérouse et R. Dubuis dans les *Propos Rustique*, p. 61, n° 5 : « Confirmation de l'embellie démographique enregistrée par les historiens dans les décennies qui suivent la fin de la guerre de Cent Ans et ouvrent la « Renaissance » ».

près[337], le corps est souvent décrit en fonction de codes sociaux, et selon le type de personnages. Depuis le Moyen Age, par les traités de poétique[338], les types de personnage sont bien codifiés par leur apparence, tels que l'habit de Cordelier pour les moines corrompus[339], etc.. Et c'est en fonction des catégories sociales, qu'est codé un corps de valet, de paysan, d'homme de guerre, de dame de cour, de même que le type de descriptions est codé en fonction de paramètres dramaturgiques et de leur fonction narrative.

Cela dit, la transition de la société féodale à la société moderne fait évoluer ces types dans les proses narratives, et en particulier dans les récits brefs qui sont plus « réalistes » que les romans. Les habits et les types de personnages commencent à se détacher d'une typologie:

> Il fault entendre que le meilleur advis qu'ayent pris les coupeurs de bourses, ha esté de se tenir bien en ordre, car quand ilz estoyent habillez chetivement ilz n'eussent pas osé se trouver parmy les gens d'apparence : qui sont les lieux ou ilz ont la plus grand affaire, ou s'ilz s'y trouveoyent, on se donnoit garde d'eulx : Car les hommes mal vestus, quand ilz seroyent plieurs de corporaux, si sont ilz à tous coups prins pour espies[340].

Au premier abord, ce passage des *Nouvelles Recreations* semble confirmer le mécanisme des types, en affirmant l'accord entre les classes sociales et les habits de chaque classe. Le narrateur rapporte les codes sociaux imposés sur les codes vestimentaires de chaque classe sociale. Les gens « habillez chetivement » ou « mal vestuz » ne peuvent pas se mettre parmi « les gens d'apparence » sans que ces derniers ne se donnent « garde d'eulx ». Mais paradoxalement, cette nouvelle nous révèle le contraire et montre le jeu existant entre type et apparence. Au lieu de se servir des types de personnages, le narrateur développe une analyse sur le fait que la société impose un code vestimentaire. Toujours est-il que, comme nous le verrons avec l'*Héptaméron* dans lequel le thème de déguisement abonde, le schéma reste souvent assez simple. Dans cette période d'évolution et de réfelxion sur types et modes sociaux, les récits se montrent chatoyants, avec des couleurs médiévales dans lesquelles s'entraperçoit le germe de la modernité.

---

[337] Nous abordons ce problème dans la troisième partie de notre thèse.

[338] E. Faral, *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle, op.cit.,* p. 79 : « La description du physique obéit à des lois strictes. Souvent précédée d'un éloge du soin donné par Dieu ou par Nature à la confection de sa créature, elle porte d'abord sur la physionomie, puis sur le corps, puis sur le vêtement ; et dans chacune de ces parties, chaque trait a sa place prévue. »

[339] Nous trouvons de nombreux exemples dans l'*Heptaméron*.

[340] Bonaventure Des Periers, *Les Nouvelles Recreations et Joyeux Devis*, 1558. éd. critique par K. Kasprzyk, Paris, Honoré Champion, 1980, Nouvelle 80, p. 283.

Ainsi, dans le processus de mise en relief, nous catégorisons cette partie en cinq chapitres suivant la logique du corps perçu ; 1) l'esthétique du corps ; 2) le morale du corps ; 3) l'apparence et les habits ; 4) les expressions du corps ; 5) le corps proxémique. A travers le point de vue de narrateur, nous aborderons la question du corps en fiction sous deux aspects : l'aspect littéraire et l'aspect socio-historique de l'époque. Pour ce premier, il s'agit donc d'étudier les rôles que représentent les personnages perçus par rapport aux types de description comme objet principal du texte. Ils seront abordés principalement sous les catégories de « l'esthétique du corps », « les apparences », et « les expressions du corps ».

S'agissant de l'aspect socio-historique de l'époque, nous examinons les éléments d'arrière-plan qui conditionnent le point de vue de narrateur à travers lequel la représentation est construite. Ce sont des éléments qui reflètent la transformation de la société de l'époque, tels que l'ascension de la classe bourgeoise ou la promotion de la position de femme. Le croisement de ces deux axes a comme corollaire la question du statut du corps humain dans les récits. La description servir d'objet ou d'élément de la composition. Tout comme dans les blasons du corps féminin, la description détaillée du corps dans les récits sentimentaux comme les *Angoysses* et les *Comptes Amoureux*, joue un rôle important et révélateur des systèmes philosophiques et de la morale de l'époque concernant le corps de l'homme et de la femme. Dans les nouvelles en revanche, la description physique a tendance à servir de simple élément de sa composition.

Premier Chapitre
Esthétique du corps

La Renaissance affirme la dignité de l'homme, et la beauté de l'époque se trouve dans l'équilibre et la proportion harmonieuse des parties du corps qui définit un canon de beauté. En même temps la description physique se développe principalement dans le but de correspondre à des types, suivant les règles antiques et médiévales de la poétique. Il s'agit donc de deux éléments complémentaires, les types de personnages codés en fonction de l'âge, du sexe, de la classe sociale, du rôle qu'ils ont à jouer dans le texte et les normes de la beauté de l'époque[341]. Notre propos sera de voir comment émerge de ces deux cadres normatifs une inidividualisation du corps perçu dans le récit.

1. La Beauté féminine : le legs de la poésie lyrique et la querelle des femmes

Voyons d'abord un portrait de femme dans les *Contes Amoureux par madame Jeanne Flore* (vers 1540-1542)[342]. Il s'agit d'un recueil de nouvelles sentimentales, dont le style est très riche en images visuelles du registre notamment pétrarquiste. Comme dans l'*Heptaméron*, les discours des devisants encadrent les sept contes. Le conte premier relate une histoire d'amour et d'aventure guidée par les dieux : dans la ville de Toulouse, une jeune mariée Rosemonde est enfermée dans « le Chasteau Jaloux » par son mari Pyralius, âgé et laid. Pour la sauver, Vénus envoie son fils Amour qui envoie ses flèches sur Rosemonde et un jeune gentilhomme Andro. Ce dernier attaque le château, guidé par Apollo et Hercules et vainc les monstres qui gardaient les trois ponts du château. Pyralius se soumet à Andro et il s'en va. Après le banquet splendide, Andro

[341] G. Vigarello, *Histoire de la beauté*, Paris, Seuil, 2004, p. 18.
[342] Edition utilisée : *Comptes Amoureux par Madame Jeanne Flore*, éd. sous la direction de G.-A. Pérouse, Presses Universitaires de Lyon, 1980.

admire la beauté de Rosemonde dans leur chambre. La longue description de la beauté physique de Rosemonde étant représentative du canon de beauté de l'époque, il vaut la peine de citer la totalité :

> Car ses deux yeux estoyent si detenuz à considerer la *parfaicte* beauté de son amye, que à peine sçavoit-il se songeoit ou si de verité il appercevoit point chose celeste, ou humaine. En premier lieu il consideroit l'amplitude et spaciosité de son clair *front* bien arondy, les sourcilz plus noircissans que nul jayet faictz en maniere de l'arc d'amour : après s'arrestoit sur *la splendeur* de ses deux beaulx yeulx *relucens*, et semblans droictement en leur aspect *deux estoilles celestes*: où entre deux estoit posé un joly nez traictifz; consideroit aussi la fresche couleur et le beau tain de sa face: la rotondité de se joues vermeilles, la petitesse de sa riante bouche avec l'elevation des lesvres coralines, et si bien joinctes qu'elles sembloient à tous coups semondre un souëf et amoureux baiser. Je me tais icy de vous racompter plus avant quelle elegance il trouvoit au fosselu menton, et en la blancheur delicieuse de sa gorge. Mais encores trop luy plaisoit d'asseoir le regard attentif sur la rondeur des petitz tetons loing l'ung de l'aultre bien demy pied, sur la gracilité du faulx de son corps, la fermeté de ses bracs massifz, et sur la beaulté de ses mains délicates, et blanches comme albastre. Puis il estoit merveilleusement resjouy de luy manier le ventre uny et dur, comme on veoit es statues de l'ouvraige de Phidias, excellent tailleur d'ymaiges. Il gettoit doulcement aussi la main sus ses cuysses bien tournées et sus la plaine charnure de ses molletz genoux. Quant à la vuydure de ses jambes, rien n'eust sceu estre plus elegant, joinct que ses piedz demonstroient je ne sçay quelle mignotise amyable. Que vous diray je plus, chieres compaignes ? L'heureux Andro ne sçavoit bonnement se satifsaire à la speculation de si elegant et bien composé corps : tant l'avoit songneusement formée la souveraine Ouvriere Nature[343].

De prime abord, la description picturale consacrée à l'apparence de Rosemonde nous surprend par sa longueur, et sa fidélité à la poétique héritée des règles médiévales[344] pour l'ordre des références aux parties du corps : au visage, aux mains, bras, tétins[345], tronc, jambes, et aux pieds[346]. La description du corps perçu joue ici, comme dans la poésie lyrique, un rôle essentiel, déclencheur de

[343] J. Flore, *Comptes Amoureux*, p. 125-126, (21r°-21v°).

[344] Pour les principes de composition des portraits féminins, voir B. Falleiros, « C'est d'umaine beauté l'yssue : les portraits de vieilles femmes dans la littérature médiévale française », dans *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, vol. 25, pp. 93-104.

[345] G. Leroy et M. Vivian, *Histoire de la Beauté Féminine à travers les Ages*, Paris, Acropole, 1989, p. 121 : « … la Renaissance fête le tétin, l'encense. C'est le règne du tétin, blanc, et rond, dodu et ferme, attirant, frémissant, chaud et la main appelant… ».

[346] E. Faral, *op. cit.*, p. 79 : « C'est ainsi que, pour la physionomie, on examine dans l'ordre la chevelure, le front, les sourcils et l'intervalle qui les sépare, les yeux, les joues et leur teint, le nez, la bouche et les dents, le menton ; pour le corps, le cou et la nuque, les épaules, les bras, les mains, la poitrine, la taille, le ventre (à propos de quoi la rhétorique prête le voile de ses figures à des pointes licencieuses), les jambes et les pieds. »

l'intrigue, elle est en même temps codifiée par le genre de la littérature amoureuse qui hérite des codes de la poésie lyrique.

Par surcroît, outre les codes lyriques médiévaux, nous pouvons observer que s'y exprime le canon de beauté de l'époque qui accorde de l'importance à « la proportion des parties[347] », ce dessin pictural prend en considération l'équilibre géométrique entre les parties du corps, telles que « l'amplitude de spaciosité de son clair front », « la petitesse de sa riante bouches », et « la rondeur des petitz tetons loing l'ung de l'aultre bien demy pied ». La beauté est ainsi si parfaite pour Andro qu'« à peine sçavoit-il se songeoit ou si de verité il appercevoit point chose celeste, ou humaine. »

En revanche, cette image n'a rien de concret ni d'individualisant, étant décorée notamment d'adjectifs néoplatoniciens, recourant à des métaphores cosmiques et célestes telles que « la splendeur », « reluysans », « deux estoilles celestes » pour les yeux, et picturales « uny et dur, comme on veoit es statues de l'ouvraige de Phidias » pour le ventre. Au lieu d'être l'image physique d'un individu, ce portrait nous présente une image canonique de beauté « parfaite ».

Le narrateur décrit l'image de la même façon que les peintres de l'époque peignent un canon de beauté du corps féminin, ayant pour but de répondre à « des exigences tant théoriques[348]

[347] U. Eco (sous la direction de), *Histoire de la beauté*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, Milan, Flammarion, 2004, p. 214 : « A la Renaissance, ce que l'on a appelé la « Grande Théorie » -selon laquelle la Beauté consiste dans la proportion des parties –atteint un très haut degré de perfection. Mais en même temps, on assiste à l'apparition, dans les mentalités et la culture, de forces centrifuges poussant vers une Beauté inquiète, informe, surprenante. Il s'agit d'un mouvement dynamique que l'on ne saurait classer en catégories scolaires telles que Classicisme, Maniérisme, Baroque et Rococo sinon à des fins didactiques. Mieux vaut mettre en évidence la fluidité d'un processus culturel qui traverse aussi bien les arts que la société, et qui pour de brèves périodes et souvent seulement en apparence, se cristallise dans des figures déterminées et nettement définies. Ainsi, on verra la « manière » Renaissance se reverser sur le Maniérisme ; le progrès des sciences mathématisantes, grâce auxquelles la Renaissance avait relancé la Grande Théorie, conduire à la découverte d'harmonies. »

[348] *Ibid*., p. 184 : « Dans le processus de réhabilitation du concept de Beauté comme imitation de la nature que Platon avait condamné, le néoplatonisme, lancé à Florence par Marsile Ficin, a joué un rôle décisif. Ce dernier, à l'intérieur d'une vision aux accents mystiques d'un Tout ordonné en sphères harmonieuses et graduées, se propose un triple devoir : diffuser et rendre actuelle l'antique sapience ; coordonner ses aspects multiples, apparemment discordants, à l'intérieur d'un système symbolique cohérent et intelligible ; montrer l'harmonie de ce système avec le symbolisme chrétien. La Beauté acquiert ainsi une haute valeur symbolique, qui s'oppose à la conception de la Beauté comme proportion et harmonie. Ce n'est pas la Beauté des parties, mais cette Beauté suprasensible contemplée dans la Beauté sensible (tout en lui étant supérieure) qui constitue la véritable nature de la Beauté. La Beauté divine se diffuse dans la créature humaine mais aussi dans la nature. »

que pratiques tels ques les canons, les goûts de l'époque[349] ». En d'autres termes, l'image de Rosemonde doit être considérée comme celle d'un canon esthétique féminin de l'époque, et non comme celle d'une personne définie. En effet, parmi les récits narratifs de l'époque, sinon pour représenter une image schématique, comme celle de Rosemonde, il existe peu d'images détaillées portant sur l'apparence des personnages.

Dans l'*Heptaméron*, la beauté féminine joue un rôle important pour l'intrigue de nombreux récits. Or, paradoxalement, la description la plus détaillée sur la beauté féminine se borne à ces formules : « ceste fille assez belle pour une claire brune[350] » ; « y avoit une fort belle femme, grande, blanche et d'autant belle façon de visaige que j'en aye poinct veu[351]. » Ces descriptions sont loin d'être satisfaisantes et évocatrices pour le lecteur. Dans d'autres nouvelles la description se restreint souvent à une phrase stéréotypée telle que « belle et vertueuse »[352]. Il en est de même pour les autres textes :

> Un mareschal demeurant en un village qui estoit un lieu de passage, avoit une femme passablement belle, au moins au gré d'un prebstre[353].

ou bien :

> Denise sa chamberiere qui estoit une tresbelle jeune fille, donc furent tous joyeux de la veoir[354].

ou bien encore :

> y avoit la femme d'un conseillier de la court, belle jeune femme, fresche et deliberée, bien disposte de son corps et qui ne refusoit jamais raison quant on luy presentoit[355].

---

[349] *Ibid*., p. 194 : « Représenter la Beauté du corps signifie, pour le peintre, répondre à des exigences tant théoriques –qu'est-ce que la Beauté, à quelles conditions est-elle connaissable ? –quelles pratiques –quels canons, quels goûts, quelles coutumes sociales permettent de dire qu'un corps est « beau » ? »

[350] *Héptameron*, 42ème nouvelle, p.287.

[351] *Héptameron*, 51ème nouvelle, p.371.

[352] La plupart des descriptions physiques des personnages dans l'*Heptaméron* tiennent en quelques phrases minimales. Comme le dit N. Cazauran dans son *'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, (SEDES, Paris, 1976, 1991), p. 128 ; il « faut chercher avec beaucoup d'attention pour découvrir quelques détails concrets : Françoise est « assez belle pour une claire brune » (N. 42, p. 287), la maîtresse du chanoine d'Autun est « grande, blanche » et de « belle façon de visaige » (N. 61, p. 371), le beau prédicateur dont s'éprend follement une dame est maigre et pâle « pour sa très grande austérité et bonté de vie », et il a la main « aussi belle et blanche que dame la sçauroit avoir » (N. 35, p. 255) » Le passage qui nous semble être le plus réaliste dans le recueil reste très pauvre dans la précision de détails : « y avoit une fort belle femme, grande, blanche et d'autant belle façon de visaige que j'en aye poict veu. » L'*Heptaméron*, la 61ème nouvelle, p. 371.

[353] *Les Nouvelles Rereations*, p. 222 (f. lxxvi).

[354] *Grand Parangon*, Ch. 79, p. 180.

Sans caractéristiques individualisantes, la description de la beauté féminine est ainsi limitée au miuex à des adjectifs génériques, à « belle » et à « agréable », ou à « joyeux » de la « voir » ou « regarder »[356]. Aux *Comptes Amoureux* près, ces passages constituent les rares références à la beauté féminine qu'on puisse trouver dans les récits narratifs de l'époque.

Il en est ainsi, d'une part parce que les portraits de la beauté féminine relevaient de la poésie lyrique notamment dans la tradition pétrarquiste comma dans *L'Olive* de Du Bellay, d'autre part parce que l'économie du récit suppose qu'on ne se préoccupe que du rôle dans l'action, il suffit d'un adjectif général comme beau pour déclencher la situation amoureuse. Dans la lignée de la poétique antique et médiévale de la description de la personne et du personnage, les portraits dans la nouvelle relèvent d'une typologie des personnages qui correspond à une éthique et une esthétique du *decorum* et perdent de vue « les individus pour ne plus considérer que les catégories dans lesquelles ils entraient[357]. »

A part le fait qu'elles sont typiques et peu individualisantes, ces descriptions ont un autre point commun : elles sont données comme écrites par des auteurs féminins. Il n'est pas inutile de présenter, à titre de comparaison, un point de vue masculin. On trouve dans *les Sérées* de Guillaume Bouchet, un recueil qui fait partie du genre « bigarré »[358], un discours plus génral sur la beauté féminine dont la typologie relève non plus de la poétique du decorum des personnages mais d'une typologie des humeurs fondée sur la physiologie médicale :

> Quelqu'un qui avoit veu l'Anacrise de l'Espagnol, disoit que la femme fort belle, estant froide & humide au second degré, estant faicte de matiere bien assaisonnee & obeïssante à Nature, est un signe qu'elle est feconde, & qu'elle peut enfanter : estant d'un temperament propre & convenable à cela : & pour ceste cause elle correspond quasi à tous les hommes, & tous les

[355] *Ibid.*, Ch. 111, p. 224 (f. 219 v°)

[356] Il faut signaler ici que, chez l'auteur de l'*Heptaméron*, pour souligner la beauté des personnages, la référence au regard des autres est fréquemment employée. Comme nous l'avons vu dans la première partie, Nous pourrons l'attribuer à la prédominance de la vue dans le monde des récits de l'époque, notamment chez les auteurs sous l'influence néo-platonicienne.

[357] E. Faral, *op. cit.*, p. 79 : « il recommandait de tenir compte des différences créées entre les personnes par l'âge, la condition, l'origine. Les hommes du moyen âge, partant de ces indications, y ont tout ramené : ils ont perdu de vue les individus pour ne plus considérer que les catégories dans lesquelles ils entraient. » Sur le lien entre cette typologie issue du *De inventione* (I, 25-26) et le principe du *decorum*, voir notamment les analyses de Jean Lecointe, dans *L'Idéal et la différence*, *op. cit.*, p. 112 et infra p. 402 sur l'émergence chez Erasme d'un *decorum peculiare*.

[358] Voir F. Lestringant, J. Rieu, A. Tarrêtre, *Littérature française du XVIe siècle*, p. 104.

> hommes la desirent. Disoit outre, suivant l'Anacrise, que la faculté d'engendrer tenoit pour indice de fecondité & fertilité la beauté de la femme : & si elle est laide, elle l'abhorre, cognoissant par cest indice, que Nature a failly en elle, & qu'elle ne luy aura donné le temperament propre & convenable pour enfanter[359].

La beauté selon l'Anacrise , c'est à dire l'Examen des esprits, repose non sur la proportion mais sur une tempérament équilibré, i.e., fondé sur une bonne disposition naturelle : « faicte de matiere bien assaisonne & obeïssante à Nature ». Fidèle au savoir notamment médical de l'époque, cet argument s'appuie sur la Nature comme référence absolue. Le développement consacré à l'esthétique féminine dans les *Sérées* est fondé sur une conception téléologique, la beauté est un « indice de fecondité & fertilité ». Plus largement ce passage peut aussi être lu dans le contexte de « la Querelle des femmes[360] », débat sur le statut et sur la nature de la femme, qui se perpétue du Moyen Age au seizième siècle.

La querelle des femmes traite de la beauté des femmes principalement d'un point de vue moral. La beauté y est associéen, dans l'éloge, à la chasteté, alors que l'argument qui souligne l'infamie de la femme considère la beauté féminine comme objet de condamnation morale en tant que signe de séduction, voire de prostitution[361]. La beauté féminine est ainsi représentée et divisée par ses deux attributs, la fécondité et la sexualité. La première, liée à la morale de chasteté et la deuxième à la prostitution, le débat ne porte pas sur la description physique. La beauté n'existe pas sans un jugement de valeur morale.

---

[359] Guillaume Bouchet, *Les Sérées*, Premier Livre, Troisiesme seree, p. 120.

[360] Voir Emile Telle, *L'œuvre de Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre, et la querelle des femmes* (Toulouse, 1937) et M.-A. Screech, *Rabelais et le mariage : Religion, morale et philosophie du rire*, traduit en français par Ann Bridge, *Etudes Rabelaisiennes*, t. XXVIII, Genève, Droz, 1992, p. 2 ; « Ce terme de *Querelle des femmes* doit s'entendre ici dans le sens d'un débat prolongé sur la nature de la femme, que l'on retrouve dans la littérature tout au long du Moyen Age et de la Renaissance. A cette dernière époque, il ne restait essentiellement plus qu'à affiner des arguements prouvant soit l'infamie, soit la supériorité des femmes en général. » voir aussi son « *Rabelais, de Billon and Erasumus* », dans le *B.H.R.* XIII ; et « *A Further Study of Rabelais's Role in the Querelle des Femmes*, dans *Rabelais, IVème centenaire de sa mort*, Droz, 1953.

[361] U. Eco (sous la direction de), *Histoire de la laideur*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, Milan, Flammarion, 2007, p. 159 : « Ovide, dans *Les Fards*, pourtant consacré à la cosmétique, disait que, plus que par les fards, la femme est embellie par la vertu. Le problème de la cosmétique est repris dans le monde chrétien, avec un impitoyable rigorisme, par Tertullien, qui rappelle que « l'Ecriture sainte nous a (…) avertis que les ornements destinés à relever la beauté ne vont pas sans la prostitution du corps ». Outre la condamnation morale (et l'évidente polémique contre un monde païen licencieux), on a clairement l'insinuation que la femme se maquille avec des crèmes et des artifices pour masquer ses défauts physiques, dans la vaniteuse illusion de se rendre agréable au mari ou, pire, aux étrangers. »

2. La laideur

La laideur doit être examinée, aussi bien que la beauté, dans le cadre de l'analyse de l'esthétique du corps, d'autant que, malgré la carence générale de description physique et physionomique dans le monde du récit, l'image de la laideur semble être plus présente[362] que l'image de beauté. Prenons d'abord pour exemple dans *les Angoysses douloureuses*, le portrait de la femme voisine de la narratrice. Lorsque Guenelic vient jouer de « flustes » devant la maison de la narratrice, son mari se doute que « c'est quelqu'ung qui est espris de l'amour », soit de sa femme soit de la femme du voisin. La réponse allait de soit :

> … par ce que sa femme estoit layde et odieuse, et de sa difformité et laydeur je vous en veulx faire le recit. Elle estoit de petite stature, bossue, et boyteuse, et si avoit le visaige fort ridé, les surcilz larges de deux doigtz, sans y avoir distance de l'une à l'aultre. Elle avoit les yeulx petitz et noirs, merveilleusement enfoncez en la teste, et le nez fort camus, la bouche oultrageusement grande, et lez lebvres grosses, et si n'avoit seulement que deux dentz grandes oulte meusre, et avoit le col court, et les tetins luy reposoient sur le ventre, et si estoit aagée de septante et deux ans. Parquoy toutes ces choses considerées, je pense, et à bon droict, qu'elle eust esté refusée et chassée de tous hommes[363].

De même qu'avec l'image de Rosemonde, la description de cette femme voisine est bien détaillée de prime abord, mais l'image est plutôt hyperbolique qu'individualisante, malgré la dominante quantitative de la description. Ce que nous lisons ici n'est qu'un inventaire de traits qui constituent une antithèse du canon de beauté, lequel se développe autour de l'équilibre et de l'harmonie géométrique de chaque partie du corps, ce que contrarie cette image de la femme qui a « les surcilz larges de deux doigtz, sans y avoir distance de l'une à l'aultre », et « la bouche oultrageusement grande », avec d'autres parties toujours à « oultre mesure ». Ce portrait, comme celui de Rosemonde, se développe en fonction d'un type mais par là même d'un rôle. Comme le signale B. Falleiros, « le portrait féminin dans les romans enforme une sorte d'unité fonctionnelle presque indépendante qui sert à montrer l'habilité stylistique de l'écrivain[364]. » Il s'agit de types fonctionnels, et d'emplois dans le roman sentimental proches de ceux de la comédie, à un type d'emploi correspond un type de physique du personnage.

---

362 Voir B. Falleiros, *op. cit.*
363 *Les Angoyesses douloureuses,* pp.121-122 (f.Cv°).
364 Voir B. Falleiros, *op. cit.*p. 96.

Sans référence à la fonction psychique, le paradoxe du descriptif dans la nouvelle est que la série de descriptions rend l'image abstraite et stéréotypée au lieu de la rendre individualisante et vraisemblable. Cette carence de toute individualisation s'explique par la tradition médiévale du rôle que joue les portraits dans le récit[365]. Afin qu'il n'y ait aucun doute sur la question de l'objet d'amour qu'est la narratrice, sa voisine doit être extrêmement laide afin d'être à l'opposé[366] du canon de beauté, par contraste avec la beauté de la narratrice. Aucune mention n'est faite ni de la personnalité, ni de l'état d'âme du personnage. Du point de vue de la mécanique du récit, la laideur de la femme n'apparaît que comme une des composantes de l'intrigue comme contrepoids pour souligner la beauté de l'héroïne.

S'agissant de la laideur masculine, de même que pour l'esthétique du corps féminin qui ne peut se passer de soubassement moral, il faut voir le rôle que joue le portrait physique dans le récit et l'arrière-plan moral qu'il engage. La nouvelle 83 de *Nouvelle Recréations et Joyeux Devis*, récit bref composé seulement de 330 mots, accorde une place importante au physique et à la personne d'« un honneste monsieur qui s'appelloit Salzard » ;

> Premierement il avoit la teste comme un pot à beurre, le visage froncé comme un parchemin brullé, les yeux gros comme les yeux d'un beuf : le nez qui luy degoutoit, principalement en hyver, comme la poche d'un pescheur : et alloit tousjours levant le museau comme un vendeur de cinquailles : la gueule torte comme je ne sçay quoy : un bonnet gras pour luy faire une potée de choulx : sa robe avallée que vous eussiez dict qu'il estoit espaulé : une jacquette balant jusques au gras de la jambe, des chausses deschicquetées au talon, tirans par le bas comme aux amoureux de Bretaigne : Je faulx, ce n'estoyent pas chausses, c'estoit de la crotte bordée de drap : sa chemise de trois sepmaines, encores estoit elle desja salle : ses ongles assez grans pour faire des lanternes, ou pour bien s'egraffigner contre celuy qui est soubz les piedz sainct Michel[367].

---

[365] E. Faral, *op. cit.*, p. 78 : « Ce sont ces deux textes, de Cicéron et d'Horace, qui forment la base de la doctrine médiévale. Le commentaire qu'en fait Matthieu de Vendôme est particulièrement intéressant. Sur celui d'Horace, il greffe sept longs exemples, où il montre comment on doit caractériser un prélat, un prince, un habile orateur, un personnage cynique, une femme vertueuse, une belle femme, une vieille femme. »

[366] U. Eco, (sous la direction de), *Histoire de la laideur*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, Milan, Flammarion, 2007, p. 159 : « Patrizia Bettella (dans *The Ugly Woman*, qui balaie une période allant du Moyen Age au Baroque) identifie trois phases dans le développement du thème de la femme laide. Au Moyen Age, on a des représentations de la *vieille*, symbole de décadence physique et morale, en opposition à un éloge canonique de la jeunesse, symbole de beauté et de pureté ; à la Renaissance, la laideur féminine devient plutôt objet de divertissement burlesque, avec les louanges ironiques de modèles très éloignés des canons esthétiques dominants ; enfin, à la période baroque, on en vient à une réévaluation positive des imperfections féminines en tant qu'éléments d'attraction. »

[367] *Nouvelles Reeeations*, n° 83, p. 291-292, (f. xcix v°).

Dans cette description très détaillée portant sur la laideur d'un homme, il est difficile de relever des aspects individualisants. Sa tête étant décrite « comme un pot à beurre, le visage froncé comme un parchemin brullé, les yeux gros comme les yeux d'un beuf », il « est bien vrai que ce portrait n'est pas « réel » : qu'il constitue une caricature dont le seul but est de faire rire[368]. » Avec le style hyperbolique de la comparaison figurée, le ratio descriptif ne contribue ni à la création de vraisemblance du monde fictif, ni à celle de l'image corporelle individualisée. C'est une caricature grotesque, déformation du personnage qui vise au comique, élaborée à partir d méthode de farces du Moyen Age[369].

Dans ce portrait, bien que le style soit aussi stéréotypé que celui de l'image de la voisine de la narratrice des *Angoysses*, la laideur n'est pas située à l'autre pôle d'un portrait canonique de la beauté. Elle est simplement hyperbolique et a pour but d'avoir un effet comique sans souci d'intégration dans une diégèse. Par ailleurs, il faut aussi tenir compte de la répartition selon les genres et les styles. La hiérarchie littéraire de l'époque garde le lieu du descriptif au bas de l'échelle[370], les blasons se chargeant des parties du corps morcelé, les récits fictifs demeurent, soient dans la lignée des fabliaux médiévaux et de la farce pour les récits comiques, soient en concurrence avec la poésie lyrique dans les romans sentimentaux. L'enjeu essentiel, comme dans le portrait médiéval, reste de « montrer l'habilité stylistique de l'écrivain », et de créer des types de personnages au dépens de leurs traits indivisualisants. Autrement dit, les caractéristiques physiques des personnages ne renvoient pas aux aspects uniques d'individu, mais illustrent la virtuosité stylistique de l'écrivain, et le plus souvent sont mises au service, surtout dans la nouvelle, de l'économie dramatique. De fait, la beauté de la femme n'est exprimée dans la plupart des cas que

[368] L. Sozzi, *Les Contes de Bonaventure des périers : Contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance*, Genève, 1964, Slatkine Repreints, 1998, p. 293.

[369] Sur la tradition médiévale des images de laideur (voir E. Faral, *Les arts poétiques*, p. 76-7) qui restent un ressort du comique encore au XVIe siècle voir G. Reynier, *Les Origines du roman réaliste*, Genève, Slatkine, 1912, 1969, p. 203 : « Le portrait de Monsieur Salzard est tout au plus une caricature. Les images de la laideur étaient encore en ce temps-là une source de gaité. ». Cf. L. Sozzi, *op. cit.*, p. 293-4.

[370] Ph. Hamon, *Du desiptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 12-13 : « Enfin la description, au Moyen Age ou à la Renaissance, est souvent érotique (blasons de corps féminin), ou comique (portrait de « vilains » chez Chrétien de Troyes, portrait de Quaresmeprenant chez Rabelais), ou ludique (calligrammes et énigmes), ou se présente ostensiblement dans la lignée des archaïques catalogues homériques, dont elle constitue alors la lointaine parodie, tous faits qui contribuent fortement, également, à la marginaliser dans la hiérarchie officielle des genres et des procédés littéraires. »

dans des formules brèves comme « belle et vertueuse », alors que dans d'autres domaines littéraires ou artistiques, « la beauté est au centre d'innombrables dialogues et discours à l'aube de la modernité[371]. »

3. Beauté masculine

Dans notre corpus, à la différence des portraits de beauté féminine, il est rare de trouver des passages décrivant la beauté masculine. Comme nous venons de le constater ci-dessus, la beauté féminine est codifiée depuis les arts poétiques et les pratiques descriptives du roman médiéval en archétypes de beauté et de laideur avec le relais de la poésie lyrique qui donne à la beauté un rôle déterminant dans le déclenchement de l'amour et à la laideur un rôle particulier dans la lignée des comédies et des farces, laideur des maquerelles, des vieilles qui contreviennent ou pervertissent l'amour.

En revanche, les mentions de la beauté masculine dans la prose narrative, pour petre moins nombreuses que celle de la beauté féminine, n'en partagent pas moins très largement les caractéristiques. La description du physique masculin relève beaoucp plus nettement d'une typologie sociale et du comportement. Deuxièmement, elle joue un rôel dans la diégèse comme la beauté féminine. L'image d'Andro, l'ami de Rosemonde dans *L*es *Comptes amoureux* est beaucoup moins détaillée que celle de la jeune femme:

> Or dans Tholose pour lors se tenoit ung jeune gentilhomme, messire Jean Andro Lyonnois, beau et jeune gentilhomme : duquel l'estude estoit du tout adonné aux armes, et à la chasse, à tirer de tous bastons de traict, à piquer chevaulx, en laquelle chose tenoit une tant hardye dexterité, que mieulx n'eust sceu le grand empereur Alexandre qui seul osa chevaucher le merveilleux Buciphal[372].

Par rapport à l'image descriptive figurative de Rosemond, la brièveté dans la précision de détail fait un fort contraste. L'image d'Andro, référée uniquement comme « beau et jeune gentilhomme », ne comporte pas un seul mot qui décrive précisément son apparence physique. En revanche, la qualité d'Andro converge sur la « hardye dexterité » dans les arts guerriers tels que les armes, la chasse, etc… Le passage accorde ainsi de l'importance à sa capacité physique, qui dénote une éducation et

[371] G. Vigarello, *Histoire de la beauté : Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004, p. 15.
[372] *Comptes Amoureux*, p. 108.

une apartenance aristocratique, glose en quelqeu sorte de sa qualité de gentilhomme. En ce sens la beauté masculine n'a pas la même importance que la beauté féminine. Elle n'a pas de valeur en soi.

Le deuxième aspect de la beauté masculine dans la prose narrative est qu'elle fonctionne comme composant de l'intrigue, et tout comme pour la beauté féminine, principalement en tant que déclencheur de l'amour :

> je veis ung jeune homme, aussi regardant à sa fenestre, lequel je prins à regarder ententivement, il me sembla de tres belle forme et selon que je povoye conjecturer à sa phisionomie, je l'estimoys, gracieux et amyable : il avoit le visage riant, la chevelure creppe, ung petit blonde, et sans avoir barbe qui estoit manifeste demonstrance, de sa gentile jeunesse. Il estoit assez honneste en son habit, toutesfoys sans user d'acoustremens superfluz. Et au moyen de la grande chaleur, n'avoit aultre habillement, qu'ung pourpoint de satin noir[373].

La description de Guenelic dans les *Angoysses* est décrite du point de vue de l'héroïne, comme nous l'avons vu dans la première partie, et ce sont ses qualités physiques qui déclenchent d'abord l'amour chez la narratrice, sauf qu'il ne s'agit pas de coup de foudre. Le point de vue féminin est, à la différence du point de vue masculin, moins codifié par rapport aux poétiques médiévales ou à un arrière-pan néoplatonicien. Sa beauté n'est ni « la parfaicte beauté », ni « celeste », mais seulement « gracieux et amyable » avec une référence brève à la « belle forme ». Ensuite, la narratrice se met à décrire les détails concernant l'apparence de Guenelic en ajoutant qu' « il avoit le visage riant, la chevelure creppe, ung petit blonde, et sans avoir barbe qui estoit manifeste demonstrance de sa gentile jeunesse. » Elle continue à approfondir sa description en se référant à l'habit de Guenelic.

Les récits sentimentaux tels que les *Angoysses* et les *Contes Amoureux*, ont pour but de mettre en valeur le corps masculin « sous l'œil du désir féminin[374] ». La diégèse y est décrite à travers le regard amoureux de la femme, et l'image décrite de Guenelic reflète le fonctionnement psychique de la narratrice. Autrement dit, la précision du détail ne signifie pas l'approfondissement

[373] *Angoyesses,* p.102 (f. A 5v°-6r°);
[374] G.-A. Pérouse, « La Renaissance et la beauté masculine », dans *Le corps à la Renaissance, actes du XXXe colloque de Tours 1987,* Céard (J.), Fontaine (M.-M.), Margolin (J.-Cl.) (sous le dir. de), Paris, Amateurs de livres, 1990, p. 70.

de la diégèse, mais cela signifie plutôt l'approfondissement de l'âme de celle qui perçoit le monde[375].

Prenons ensuite une image d'Amadour dans l'*Heptaméron*, longue nouvelle centrée sur la relation sentimentale des deux personnages principaux :

> Et, entre les autres, y en avoit ung nommé Amadour, lequel, combien qu'il n'eust que dix huict ou dix neuf ans, si avoit-il grace tant asseurée et le sens si bon, que on l'eust jugé entre mil digne de gouverner une chose publicque. Il est vray que ce bon sens là estoit acompaigné d'une si grande et naïfve beaulté, qu'il n'y avoit œil qui ne se tint contant de le regarder ; et si la beaulté estoit tant exquise, la parolle la suyvoit de si près que l'on ne sçavoit à qui donner l'honneur, ou à la grace, ou à la beaulté, ou au bien parler. Mais ce qui le faisoit encores plus estimer, c'estoit sa grande hardiesse, dont le bruict n'estoit empesché pour sa jeunesse ; car en tant de lieux avoit deja monstré ce qu'il sçavoit faire, que non seullement les Espaignes, mais la France et l'Ytalie estimerent grandement ses vertuz, pource que, à toutes les guerres qui avoient esté, il ne se estoit poinct espargné ; et, quand son païs estoit en repos, il alloit chercher la guerre aux lieux estranges, où il estoit aymé et estimé d'amys et d'ennemys[376].

Cette présentation d'Amadour relève de l'éloge, elle est exceptionnelle dans le recueil pour sa longueur. Nous pouvons classer cet éloge en quatre vertus principales. Il s'agit de « la grace », de « la beaulté », de « bien parler », et de la « hardiesse ». L'ensemble de l'éloge a pour but de là encore de faire d'Amadour un parfait gentilhomme, de lui donner de fait toutes les qualités aristocratiques dont les grands personnages de la nouvelle sont à un bine moindre degré pourvus. Parmi les quatre vertus ici louées, la beauté physique est affirmée de manière intensive sans autre précision sinon à travers le regard extérieur sur l'effet qu'elle produit, sa beauté est mentionnée comme « tant exquise » « qu'il n'y avoit œil qui ne se tint contant de le regarder. » Les éléments descriptifs de la beauté masculine sont ainsi ici insérés pour les besoins de la diégèse, sans détails particularisants. Autrement dit, ce qui est souligné ici, cela n'est pas le détail du portrait, mais le

[375] F. Tygstrup, « Espace et récit » dans *Littérature et espace*, *op.cit.*, p. 58 : « La narratologie nous a appris à considérer l'espace d'une fiction comme le cadre autour des actions, comme la scène d'un théâtre où se déroule une action. Mais par là, on risque d'occulter le fait que l'espace n'est pas seulement un cadre immuable des actions et situations humaines ; on oublierait le fait tout à fait fondamental que les actions et les situations humaines ne sont pas seulement *situées* dans l'espace, mais qu'elles *créent* de l'espace. Pour comprendre ce qu'est l'espace de la littérature, il faut s'appuyer sur le fait que la littérature ébauche son univers à partir de l'horizon de l'expérience immédiate de l'homme historique, et donc analyser l'espace qui est représenté et qualifié à partir des actions et des situations humaines. »

[376] L'*Heptaméron*, 10e nouvelle, p. 55-56.

regard porté pour décrire les qualités de l'homme dont la beauté physique n'est pas la plus importante.

Ainsi, à la différence de ce qui concerne la beauté féminine, l'esthétique masculine n'accorde pas autant de valeur à l'apparence, même dans les récits sentimentaux dans la lignée pétrarquiste qui mettent en scène une héroïne amoureuse dont le point de vue est employé pour décrire les qualités masculines. Il s'agit plutôt de qualités morales et sociales auxquelles sont associées les caractéristiques physiques. Comme l'affirme G.-A. Pérouse[377], le « regard sur un corps masculin cherche en général autre chose que la beauté », et « ce sont (…) des considérations utilitaires qui se posent : celles –« incontournables » -de la signification de ce corps, des vertus et vices qu'il révèle, ainsi que celle de sa « fonctionnalité ».

La beauté masculine est ainsi un élément auxiliaire pour l'homme de qualité. Elle est inséparable des qualités morales qui accompagnent l'apparence et « l'appréciation de la beauté masculine est une question morale[378]. » En d'autres termes, la reflexion sur l'esthétique masculine nous amène inévitablement à la question concernant les morales du corps. Si Montaigne, dans son chapitre « De la presomption » semble plus exclusivement préoccupé ici de dresser un canon de beauté masculin, il ne le fait qu'en négatif, pour mieux dégager la différence de la beauté masculine et féminine:

> Les autres beautez sont pour les femmes ; la beauté de la taille est la seule beauté des hommes. Où est la petitesse, ny la largeur et rondeur du front, ny la blancheur et douceur des yeux, ny la mediocre forme du nez, ny la petitesse de l'oreille et de la bouche, ny l'ordre et blancheur des dents, ny l'épesseur bien unie d'une barbe brune à escorce de chataigne, ny le poil relevé, ny la juste rondeur de teste, ny la frécheur du teint, ny l'air du visage agreable, ny un corps sans senteur, ny la proportion legitime des membres, peuvent faire un bel homme[379].

[377] G.-A. Pérouse, « La Renaissance et la beauté masculine », dans *Le corps à la Renaissance, actes du XXXe colloque de Tours 1987,* J. Céard, M.-M. Fontaine, J.-Cl. Margolin (sous la dir. de), Paris, Amateurs de livres, 1990, p. 63.
[378] *Ibid*., p. 71.
[379] Montaigne, *Essais,* Ed. P. Villey et V.L. Saulnier, Livre II, ch. XVII, p. 641.

La description physique masculine est faite au regard du canon des beautés féminines où toute une série de traits entre en composition. Pour « faire un bel homme », la taille prime et la petitesse détruit tous les autres éléments rentrant en composition de la beauté qui sont ici énumérés dans un ordre (de la tête au corps) et une typologie d'ailleurs assez conforme à quelques détails près (la barbe !) aux canons de beauté féminine: « la largeur et rondeur du front », la « blancheur des dents », la petitesse du nez et des oreilles, « la proportion légitime des membres », etc.

Deuxième chapitre
La morale du corps : les conflits culturels italiens et français

1. « La querelle de la danse »

De même qu'il s'est produit une « querelle des femmes » à la Renaissance, on rencontre aussi à la même époque un débat qu'on peut appeler « la querelle de la danse »., mais qui traite moins de la danse elle-même que de sa portée morale. Lerécit n° 38 des *Nouvelles Récreations* en donne un exemple, dans lequel un théologien nommé le maître d'Argenté argumente contre la danse avec une femme nommée la Baillive de Sillé. Lors d'une assemblée dans la ville du Mans, le dîner est suivi de danses :

> Or en devisant de propos et aultres, ilz commencerent à parler des danses. Surquoy le docteur dist que de tous les actes de recreation, il n'y en avoit point un qui sentist moins son homme que la danse. La Baillive luy va dire tout au contraire, qu'elle ne pensoit qu'il y euxt chose qui reveillast mieuxl l'esprit que les danses. […] Ne sçavez vous pas bien de quelle puissance est la musique ? Le son des instruments entre dedans l'esprit de la personne ; Et puis l'esprit commande aulx corps : lequel n'est pour aultre chose que pour montrer par signes et mouvemens la disposition de l'ame à joye ou à tristesse […] Les danses sans instrument ou sans chanson seroyent comme les gens en un lieu d'audience sans sermonneur. […] Pensez vous oster les plaisirs de ce monde ? Ce que vous preschez contre les voluptez, si vous vouliez dire vray, n'est pas pour les abolir, sinon les deshonnestes. Car vous sçavez bien qu'il est impossible que ce monde dure sans plaisir. Mais c'est pour empescher qu'on n'en prenne trop[380].

Lorsque le théologien accuse la danse d'être l'activité la moins valorisante parmi toutes les récréations, rapprochant l'homme des animaux et des fous, la dame de Sillé rétorque que les danses réveillent l'esprit et sont « les plaisirs de ce monde ». Elle y développe un argument fondé, assez librement, sur l'idée platonicienne qui veut que la musique pénètre depuis le corps jusqu'à l'ame, l'éveillant et faisant en sorte qu'ensuite l'esprit commande au corps. Elle ajoute au demeurant

[380] Bonaventure Des Périers, *Nouvelles Recreations et Joyeux Devis,* éd. cit., nouvelle 38, p.165-167.

que le corps exprime par là les passions : que « par signe et mouvements », le corps montre « la disposition de l'ame à joye ou à tristesse ».

Tout au long du siècle, l'enjeu du débat reste toujours le même : les aspects moraux ou immoraux des mouvements corporels. Mais entre la première moitié et la deuxième moitié du siècle, la querelle se dote de caractéristiques différentes. Nous examinerons donc l'arrière-plan socio-culturel de ce débat. Pendant la première moitié du siècle, comme le montre cet exemple, au centre du débat se trouve la religion. Le contemneur de la danse est docteur en théologie et son discours s'accorde avec le propos de Guillaume Briçonet, directeur spirituel de Marguerite de Navarre à la tête du cénacle de Maux, lorsque celui-ci émit le mandement épiscopal du 11 août 1520, faisant « défense de danser, jongler, jouer aux portes des églises, le dimanche et les jours de fête[381]. »

Au regard de l'indulgence catholique envers ces pratiques populaires, M.-M. Fontaine affirme que dans le débat entre la Baillive de Sillé et le docteur en théologie, Bonaventure Des Périers illustre déjà la façon dont vont « se mettre en place toutes les conditions d'un puritanisme » qui va « brimer non seulement les corps, mais les activités heureuses les plus innocentes », alors que l'« on ne saurait arrêter ni la chasse, ni les danses parce qu'elles se défendent toutes seules, à l'évidence [382] ». Il est d'autant plus significatif que le débat dans le récit de Des Périers mobilise et cristallise, à sa manière plaisante, des idées propres à la Réforme et au néo-platonisme. Alors que la position du docteur en théologie anticipe sur celle qui sera celle de la Réforme, la dame de Sillé mobilise, dans une certaine mesure, un discours néoplatonicien fondé sur l'accord et la subordination des mouvements corporels à l'état d'âme.

Le « vin et la folie » faisait partie des connotations habituelles dans le discours condamnant la danse[383] et A. Wéry signale qu'au début du siècle l'Eglise prenait comme cible la danse, « un élément inhérent à la condition humaine[384] » afin de reconstruire son influence sur

[381] L. Febvre, « Idée d'une recherche d'histoire comparée : Le cas Briçonnet » dans *Au cœur religieux du XVIe siècle*, Paris, 1958, p. 211.
[382] M.-M. Fontaine, *La représentation du corps à la Renaissance : Dans la littérature française (1530-1560) (Introduction à l'Etude des exercices corporels)*, soutenue le 16 janvier 1999 à l'Université de Paris IV-Sorbonne, tome I, p. 70-71.
[383] A. Wéry, *La Danse écartelée*, Paris, 1992, p. 32.
[384] A. Wéry, *op. cit.*, p. 155 : « Face à la crise de conscience de ce quinzième siècle, l'Eglise se voit contrainte de renouveler ses méthodes de sensibilisation, de diffusion et de propagande. Judicieusement, elle

l'homme après les désordres du siècle précédent, tels que la Guerre de Cent ans et la propagation de la peste. Comme nous l'avons vu dans la première partie avec les *Angoysses*, les services divins, se déroulant sur le champ visuel auditif, est un des moyens le plus efficace pour l'Eglise afin d'assurer la voie de la transmission de ses dogmes et sa domination psychologique sur le peuple. La danse se déroule, non à l'intérieur des édifices de l'Eglise, mais à l'extérieur, et cela signifie qu'elle échappe à tout contrôle. C'est pourquoi que la querelle s'intensifie en parallèle avec le mouvement de la Réforme et la contre-réforme. Répandue dans toutes les echelles sociales, la danse fut une cible importante pour la propagande de la part des catholiques ainsi que pour les protestants.

Or, à la faveur de la nouvelle promotion d'une civilité de cour, de l'institutionalisation et l'anoblissement des danses, la querelle dont elles sont l'objet évolue dans la seconde moitié du siècle. Par rapport à l'esthétique et la morale du corps dans les textes littéraires, une rupture est représentée par l'orchestique, celle-ci allant de paire avec le transfert de l'écriture des mouvements corporels, qui évolue des récits humanistes aux traités techniques[385]. Afin de suivre l'évolution et le changement de l'esthétique et de la morale sur le corps à travers la querelle de la danse, il faut y discerner deux types d'oppositions au-delà de l'opposition religieuse de la première moitié du siècle. Le premier est une opposition des classes sociales concernées, la danse étant promue au premier rang des activités aristocratiques, et le deuxième est celle de l'opposition la culture italienne contre la culture française.

Pour comprendre l'évolution du débat, il faut en effet d'abord nous concentrer sur le milieu aristocratique, car la bipolarisation culturelle se manifeste de plus en plus dans le domaine de la danse aristocratique. La fin de la société féodale et la centralisation du pouvoir fait naître une

choisira comme cible un élément inhérent à la conditon humaine qui, ressenti avec acuité suite aux désastres naturels ou politiques, devient aisément un vecteur efficace ».

[385] Dans ce domaine, voir l'excellent article de M.-M. Fontaine qui rend bien compte de l'évolution des textes sur la danse in *Libertés et savoirs du corps*, *op.cit.* ; Stephen Bamforth, « Dancing your way out of a tight corner: reflections on dance in sixteenth-century France », in *Sur quel pied danser ? Danse et littérature*, Amsterdam-NewYork, Rodopi, 1994, p.31-49. Voir aussi Nicolas Le Roux, « Codes sociaux et culture de cour à la Renaissance » in *Le Temps des savoirs. Revue interdisciplinaire de l'Institut universitaire de France*, n° 4, « Le Code », 2002, pp. 131-148 : « La danse s'impose également comme un élément essentiel dans les codes comportementaux de la cour, car elle fournit un système de signes de distinction et de maîtrise du corps. Les danses lombardes introduites en France par François Ier associent les courtisans en chaîne et non deux à deux. À partir des années 1570 se développe une danse d'origine méridionale, la volte. À cette époque, le bal est donné au moins deux soirs par semaine à la cour de France. Le ballet est sans doute l'innovation la plus spectaculaire dans la culture de la cour à la fin du XVIe siècle. » (p. 141).

politique de la cour, accompagnant la culture de la civilité provenant d'Italie. Cette culture raffinée a marqué la noblesse française, l'incitant à réformer sa culture qui était davantage guerrière que courtoise.

Le Livre du Courtisan de Balthasar Castiglione, un canon de « gentilhomme », publié en 1528 à Venise et traduit en français en 1537, a eu un énorme succès dans les cours françaises, auprès de la noblesse française. Ce phénomène s'explique par la transition définitive de la Féodalité à la Noblesse. La noblesse française, composée autrefois de seigneurs féodaux résidant en leur fiefs, a été contrainte, avec l'évolution des pratiques monarchiques, de vivre avec les autres représentants de leur classe pour suivre la cour. Dans la vie de cour, ils ont maintenant besoin d'apprendre un comportement comme un savoir-vivre :

> Comme elle l'avait invité à danser, pour lui faire honneur, il refusa, et refusa de même d'écouter de la musique et plusieurs autres divertissements qui lui étaient offerts, disant toujours que des futilités de ce genre n'étaient pas de son métier, de manière que finalement la dame lui demanda : 'Quel est donc votre métier ?' ; et il répondit avec un visage rabarbatif : 'combattre'. 'Je pense', répondit aussitôt la dame, 'que maintenant que vous n'êtes pas à la guerre ni sur le point de combattre, il serait bon que vous vous fassiez bien graisser et ranger dans une armoire avec tous vos harnais de guerre jusqu'à ce qu'on ait de nouveau besoin de vous[386] .

De même manière que l'opposition que nous avons vue dans le récit de Des Périers, la mentalité de la courtoisie est opposé à celle de la magnanimité à l'égard de la danse, mais cette fois, au lieu de l'opposition des partis religieux, c'est une opposition morale des classes différentes de la société.

Bien que le XVIe siècle soit un siècle chargé de guerres[387], par rapport à la deuxième moitié du siècle, la première moitié à l'intérieur de France reste relativement calme. Les guerres avaient lieu à l'extérieur de France et les guerres d'Italie continuaient depuis la fin du siècle précédent. Non seulement elles ont mis fin à la supériorité des chevaliers sur le champ de bataille, symbolisée par la mort de Bayard en 1524, avec l'invention de l'arme à feu, et ont ainsi mis fin à l'ère féodale, mais elles ont aussi apporté d'Italie la culture de cour qu'on appelle la courtoisie, qui fait contraste avec la culture guerrière forgée et enracinée chez la noblesse française depuis la guerre de Cent ans.

---

[386] B. Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, Livre Premier, XVII, édition présentée et traduite de l'italien par Alain Pons, d'après la version de Gabriel Chappuis (1580), Flammarion, 1991, p. 43.
[387] G. Parker, « The Military Revolution, 1550-1660 – a Myth ? », *Journal of Modern History*, XLVII, 1976, p.18.

Le règne de François Ier, le début de l'ère moderne française, est marqué par la déchéance de la noblesse et par la concentration du pouvoir comme corollaire. Dès lors, les guerriers des fiefs féodaux se réunissent pour survivre comme noblesse de cour, et les Cours deviennent ainsi le centre d'émission de la culture aristocratique, celle-ci ayant laissé son utilité féodale d'origine et étant devenu une finalité en soi[388]. Parmi les comportements à acquérir pour un courtisan, la danse est un des plus appréciés, d'où le raffinement et l'évolution de la danse aristocratique, aboutissant à l'invention du ballet et la publication des traités techniques sur la danse dans la deuxième moitié du siècle.

La séparation des danses populaires et artisocratiques signifie en même temps leur institutionalisation dans la société. Les termes désignant la variété de danse que nous trouvons dans les passages cités-dessus montrent que dans la première moitié du siècle, les termes servant à désigner les mouvements corporels accompagnés de musique n'étaient pas encore employés de façon homologuée, et que l'orchestique n'était pas encore reconnue par la société.

L'invention et l'évolution des ballets se situent dans ce contexte, et la séparation des danses en danse populaires et aristocratiques va de paire avec l'invention du ballet. Qualifiée comme synthèse de toutes les activités festives de cour, aussi bien que comme moment unique qui ne se répète jamais[389], la naissance et l'institutionalisation du ballet privent les hommes des classes différentes de l'époque de se réunir dans les occasions festives et promulguent ainsi la rupture sociale. La classe noble de cour qui ne bénéficie plus de l'appui militaire et financier de l'ère féodale, recourt aux armes culturelles dont le ballet représente l'esprit, à savoir la prédominance culturelle.

Nous pouvons le constater dans l'emploi du terme. Parmi des termes « bal », « ballet », « baller », et « danse » et « danser », ces deux formes sémantiques étaient employées

[388] J. Ulmann, *De la gymnastique aux sports modernes, histoire des doctrines de l'éducation physique*, Paris, 1997, p. 152 : « Les exercices, les jeux cessent d'être préparatoires à la guerre. Mais ils restent identiques, trouvant seulement davantage leur fin en eux-mêmes. »

[389] Balthazar de Beaujoyeux, *Le Ballet comique de la royne* (1581), M. MacGowan (éd. Par), Binghamton, 1982, p. 22 ; « Discussion have ranged widely on the significance of the form of the *Ballet Comique*. It has been seen as the culmination of a century's effort to experiment with different kinds of cour festivals ; it has been used as early evidence of the introduction of interludes into Frence plays ; it has been discussed as the starting point of composite art forms which were to lead to the creation of opera, and even tradedy ; and it has been studied for itself, as a unique moment, never to be repeated. »

indifféremment au début du XVIe siècle[390]. Le ballet comme « un spectacle organisé avec des personnages fictifs[391] » voit l'affirmation de sa définition dans le *Blason des Danses* en 1556. Le verbe « ballader » « viendrait du bas latin « ballare », substitut du latin classique « baller » comme synonyme de « danser ». Le recours à l'autorité de l'Antiquité étant un moyen courant de l'époque, le Ballet au sens moderne du terme est donné par Balthazar de Beaujoyeulx en 1581 à l'occasion d'un mariage princier. Il donne la définition suivante dans son « petit recueil » fait pour « perpetuer & communiquer » son petit dessin :

> Car quant au Balet, encores que ce soit une invention moderne, ou pour le moins, repetee si loing de l'antiquité, que lon la puisse nommer telle : n'estant à la verité que des meslanges geometriques de plusieurs personnes dansans ensemble sous une diverse harmonie de plusieurs instruments[392] **.**

Etant « une invention moderne », le ballet fait en sorte d'incorporer le savoir néo-platonicien dans les « meslanges geometriques de plusieurs personnes », et le corps entretient un rapport métaphorique ou métaphysique avec le sentiment qu'il exprime « sous une diverse harmonie de plusieurs instruments ».

Là, le partage entre culture populaire et culture aristocratique devient décisif[393] dans la culture de la

---

[390] A. Wéry, *La Danse ecartelée*, 1992, p. 286-287.

[391] M. M. Fontaine, « La danse dans la littérature de 1572 à 1636 », dans *Libertés et Savoir du corps à la Renaissance*, Paradigme, Caen, 1993, p. 13 : « … ces deux activités elles-mêmes ne se sont vraiment dissociées que, précisément, dans la deuxième moitié du XVIe siècle. Mais dès *L'Ane d'or* d'Apulée, que cite Paradin dans son *Blason des Danses* (1556), la distinction est faite entre le bal auquel participent tous les assistants – une dans pyrrhique – et le ballet, qui est un spectacle organisé avec des personnages fictifs (Vénus, Pâris, etc.).

[392] Balthazar de Beaujoyeulx, *Ballet Comique De La Royne, op.cit. ,* « AU LECTEUR ».

[393] Nous constatons cependant que dans les ballets burlesques du siècle suivant des éléments de danse populaire sont introduits et contribuent à rabaisser l'ordre et l'autorité aristocratique ; une réaction contre la danse de cour se concrétise dans la danse « folle ». Voir *Le Corps à la Renaissance*, p. 246 ; « Et pourtant, il y a des instances où certains aspects de la danse de société semblent engendrer le ballet de cour. Dans celle-là, des mouvements impétueux ou brusques avaient été interdits comme autant d'indices de la vanité, de la folie ou même de la mélancolie. Tout ce vocabulaire interdit qui n'existait pédagogiquement et textuellement que dans la description qui le condamnait (et bien entendu dans la danse même qui suscitait cet interdit) devint subitement légalisé et à la mode dans les ballets de cour. Un nouveau style officiel 'grotesque' s'inaugura. Les ballets 'fous' abondent, à en juger par quelques titres : *Ballet de la Folie des Fols* (1605), *Mascarade de six fous* (1600-1601), *Ballet des Chercheurs de Midy à Quatorze Heures* (1620) ou *Ballet des Ecervelez* (1633). A partir du style burlesque, une action répréhensible se mue en action théâtralement viable. Quel est le vocabulaire de la folie ? Ce qu'on entend par 'de geste fol et de posture' est rarement éclairci techniquement. On parle « des pas endiablez et des grimaces du tout extravagantes'. Un récit du *Ballet de*

danse qui était autrefois l'occasion pour les deux classes de s'entrecroiser.

2. Les récits humanistes : conflits religieux et moraux

La danse étant « un élément inhérent à la condition humaine » et les occasions festives faisant partie des scènes de vie quotidienne, la concordance entre les récits et l'écriture de la danse allaient de soi, et Des Périers montre ainsi les conflits religieux à travers la querelle de la danse et se sert de son récit pour la montrer. Consciemment ou pas, l'auteur de *Nouvelles Récréations*, d'un de ces récits bigarrés qui restent encore à l'état d'« un magma prêt pour toutes les métamorphoses[394] », fait ainsi de la nouvelle le lieu d'expression des conflits culturels des partisans différents de la société de la première moitié du siècle, où le clivage social n'était pas encore manifeste.

Ce passage montre ainsi, non seulement que la danse était le sujet du débat qu'on appelle « la querelle de la danse », mais aussi que le monde du récit offre la forme et l'occasion aux conflits culturels de se manifester[395]. La danse était l'objet de critiques d'un point de vue moral par des groupes divers, tels que les théologiens, les rhéteurs, ou même les militaires, et la querelle eut lieu sporadiquement à travers les siècles jusqu'à la fin du XVIe siècle. Derrière le débat s'exprimait la propagande des chaque groupe social et religieux, pour aborder la querelle, il ne faut donc pas confondre les intérêts de chaque partisan.

Comme nous l'avons vu dans l'introduction, les proses narratives, et en particulier les recueils des récits courts ont deux origines différentes, à savoir la tradition du conte français et celle des nouvelles italiennes. Il est très significatif que Des Périers oppose la Réforme et le néo-platonisme dans un recueil qui est caractérisé par sa double origine. Se trouvant au confluent de

l'Heure du Temps fait dire aux danseurs : … Un certain nombre de ballets de cour s'approprieront donc une forme de danse auparavant illicite en la réhabilitant au nom de la représentation théâtrale de la folie. Le lexique cinétique de la folie se constitue des pas et des gestes non-régulés et non-réglés. Saint-Hubert affirme, par exemple qu'il y a des entrées où il n'est pas nécessaire de sçavoir parfaictement bien dancer ».

394 G. Pérouse, *Nouvelles françaises du XVIe siècle : Images de la vie du temps*, Droz, Genève, 1977, p. 7.

395 M-M. Fontaine, *La représentation du corps à la Renaissance : Dans la littérature française (1530-1560) (Introduction à l'Etude des exercices corporels)*, pp. 70-71 : « Ces penseurs lucides, qui voient déjà se mettre en place toutes les conditions d'un puritanisme qui allait définitivement déferler sur la pauvre Europe perçoivent comment on va brimer non seulement les corps, mais les activités heureuses les plus innocentes. Devant l'insupportable suffisance des censures, ils scandent l'éloge de ce que Des Périers appelle 'la merveilleuse récréation'. Ce qui est drôle, c'est qu'en effet, on ne saurait arrêter ni la chasse, ni les danses parce qu'elles se défendent toutes seules, à l'évidence. La recherche de Quiqueran et de Des Périers se situe donc bien davantage dans le droit d'en parler et d'y voir l'écho le plus profond, le sens le plus légitime de nos origines. »

la tradition française et de l'influence italienne, la prose brève de la première moitié du siècle est un milieu idéal pour montrer l'ambiance de la société de l'époque où les conflits culturels et religieux restent encore modérés par rapport à la deuxième moitié du siècle.

Mais si le monde du récit fournit à la querelle un lieu pour se manifester au cours de la première moitié du siècle, l'écriture de la danse trouve, dans la deuxième moitié du siècle, un lieu plus approprié dans les traités techniques[396]. Le problème de genres restant toujours l'un des enjeux principaux de notre sujet, il faut tenir compte du fait qu'après la vague de publication des récits humanistes dans la première moitié du siècle, il y eut une vague des traités techniques sur l'exercise physique dans la deuxième moitié du siècle.

Voyons donc des exemples, d'abord dans les récits et ensuite dans les traités, parce que, comme le signale M.-M. Fontaine, l'écriture de la danse semble une affinité avec notre corpus qui était jusqu'à récemment considéré comme fait par les « auteurs mineurs[397] » :

> -Après disner (respondit maistre Huguet), quelcun du village, comme vous pourriez dire Pestel, produisoit de souz sa robe un rebec ou une chalemie, en laquelle souffloit par grand maistrise, et tellement les invitoit le doux son de son instrument, avec un Haubois qui se y trouva pour le seconder, qu'ilz estoient contrains, ribon ribaine, jettées leurs robes et hoquetons bas, commencer une dance. Les vieux, pour donner exemple aux jeunes et afin de ne monstrer estre facheux, faisoient l'essay, tournoyans la dance deux ou trois fois, sans beaucoup fredonner des pieds ne faire grands gambades à la Masconnoise, comme nous pourrions bien faire nous autres. La jeunesse alors faisoit son devoir de trepir et mener le grand gallop, sinon messire Jean qu'il falloit un peu prier et luy dire : « Monsieur, ne vous plaist-il pas dancer ? [398]

Les *Propos Rustiques* de Noël du Fail nous révèlent, comme l'indique le titre, la vie quotidienne des paysans. Avec des expressions comme « fredonner des pieds ne faire grands gambades à la Masconnoise », ou « trepir et mener le grand gallop », nous pouvons constater que les variétés de danses étaient bien codées, développées, et répandues dans toutes les couches sociales.

---

[396] Pour la référence des ouvrages parus, voir A. Wéry, *op. cit.*, p. 162-163 ; M.-M. Fontaine, « La danse dans la littérature de 1572 à 1636 » dans *Libertés et Savoir du corps à la Renaissance*, Paradigme, Caen, 1993, p. 20.

[397] M.-M. Fontaine, « La danse dans la littérature de 1572 à 1636 » dans *Libertés et Savoir du corps à la Renaissance*, Paradigme, Caen, 1993, p. 13 : « Par ailleurs, les textes littéraires que nous utilisons présentent souvent l'inconvénient (ou l'avantage ?) de faire parler des auteurs mineurs. »

[398] Noël du Fail, *Propos Rustiques*, p. 59.

Indispensable aux occasions festives, la danse à la Renaissance faisait partie des activités physiques les plus répandues dans une grande partie de la société, « tant à la salle de bal qu'à la place du village ; tant au sein de la noblesse, de la bourgeoisie, du peuple que du clergé[399] ». Ainsi, la danse était presque une seule topologie[400] partagée parmi tous les groupes sociaux, et c'est ainsi qu'on voit des scènes de la danse dans des récits humanistes, qui ont pour rôle de relater et partager les divers aspects de la vie quotidiennes de classes différentes, y compris les occasions festives :

> A Landerousse (dist Rhizotome) es nopces de Jan Delif feut le festin nuptial notable et sumptueux, comme lors estoit la coustume du pays. Après soupper feurent jouées plusieurs farces, comedies, sornettes plaisantes : feurent dansées plusieurs Moresques aux sonnettes et timbous : feurent introduictes diverses sortes de masques et mommeries. Mes compaignons d'eschole et moy pour la feste honorer à nostre povoir (car au matin nous tous avions eu de belles livrées blanc et violet) sus la fin feismes un barboire joyeulx avecques force coquilles de sainct Michel, et belles caquerolles de limassons[401].

De même que la scène festive dans les *Propos Rustiques,* les activités festives s'enchaînent dans la scène du *Quart Livre* de Rabelais, et la danse se trouve comme activité principale de l'occasion. Après la soupe et « plusieurs farces, comedies, sornettes, plaisantes », « feurent dansées plusieurs Moresques aux sonnettes et timbous ». La danse se qualifie comme activité principale de l'occasion féstive, parce qu'elle offre une occasion permettant à tous les participants de la fête de se mêler .

Comme le montrent les passages cités ci-dessus, les variétés de danses que nous trouvons dans les récits portent souvent le nom de la région d'origine, telles que « la danse Trevisaine[402] », « la danse Piemontoise[403] », les « gambades à la Masconnoise » ou la danse Mauresque. En effet, la danse au XVIe siècle était « une synthèse culturelle » qui dépassait les frontières françaises non seulement sur le plan géographique, mais aussi sur le plan artistique[404].

---

399 A. Wéry, *La Danse écartelée*, 1992, p. 161.

400 Nous empruntons, pour la définition de la topologie festive, une définition large donnée par S. Bamforth dans son article « Rabelais et la fête », dans *Rabelais-Dionysos*, Paris, 1997, p. 81.

401 *Quart livre*, ch. LII, p. 661.

402 Les *Nouvelles Recreations*, n° 77, p. 274, (f.xciii v°) : « (…) et le plus souvent mesmes, y avoit un tiers couché en mesme lict, qui dansoit la danse Trevisaine, avec sa femme. »

403 Les *Nouvelles Recreations*, n° 78, p. 277, (f.xciiii v°) : « Je croy qu'ilz danserent la Piemontoise, et fut question de s'entrebaiser. »

404 A. Wéry, *La danse ecartelée*, 1992, p. 28 : « A cet endroit, soulignons à nouveau que l'intérêt de la pratique de la danse dépasse le strict niveau technique, tant elle se révèle comme une synthèse culturelle dont les correspondances ont été quelque peu voilées par des études isolées (historiques, musicologiques, philosophiques ou littéraires), et tant les documents sont épars. Synthèse d'autant plus intéressante à

Parmi cette diversité que montre l'appellation de danses, nous pouvons différencier deux courants différents, ceux violents et ceux courtois. Dans le monde des récits, les premiers sont souvent représentés par la danse Mauresque, synonyme de l'arabesque à l'époque, qui a des connotations « à la fois guerrière, bouffonne et religieuse[405] ». La danse courtoise en revanche est désignée comme la basse-danse un terme général pour les danses qui se fait sans le saut, avec les pieds toujours au ras de la terre[406].

Il faut souligner toutefois que cette catégorisation en deux types de danse ne correspondait guère à une autre catégorisation que nous sommes tenté de faire, qui distingue la danse populaire de la danse aristocratique. En effet, jusqu'à la première moitié du XVIe siècle, la frontière entre les deux restait encore peu marquée. Même pour la danse de la cour, les mouvements de la danse étaient en grande partie constitués des mouvements ludiques[407] :

> … si non que messieurs de la court feissent par bemol commandement à la verolle, de non plus allebouter après les maignans, car les marroufles avoient jà bon commencement à danser l'estrindore au diapason un pied au feu et la teste au mylieu comme disoit le bon Ragot[408].

Noël du Fail, Bonaventure des Périers, et Rabelais offrent dans leur monde de récits, les lieux où les danses se pratiquent, à savoir des scènes festives, et témoignent ainsi que les danses sont l'occasion pour leurs participants de se mêler au delà de la différence de classes sociales. Dans ce sens, nous pouvons affirmer que la typologie festive qu'offre pour la danse l'univers narratif reflète ainsi le rôle qu'il peut jouer. Au delà du détrônement et du renversement du pouvoir au sens bakhtinien du

---

appréhender qu'elle s'élabore sumultanément dans toute l'Europe, à l'inverse des autres réalisations artistiques. »

[405] *Ibid.*, p. 280.

[406] *Ibid.*, p. 103 : « L'adjectif « basse » suppose une gestuelle proche du sol, sens confirmé par la Réminiscence des cours d'Amour qui relate que seule la basse-danse est autorisée dans la région de Toulon, car les autres échauffant les corps, favorisent la propagation de la peste. »

[407] En étudiant la danse de la période de 1400 à 1500, dans sa *Danse écartelée*, 1992, A. Wéry a classé en deux les forces que portait la danse, en la « force expressive » et en la « force impressive », selon la direction du vecteur de cette force. Pour la première force « expressive », elle la classe légitimement en quatre valeurs : 1) la valeur ludique, qui est la valeur fondamentale de la force expressive qui consiste en « la volonté de se distraire, de s'amuser en compagnie de l'autre ou des autres » et les trois autres qui dérivent de cette première, lesquelles sont ; 2) la valeur érotique ; 3) la valeur mimétique ; 4) et la valeur parodique. S'agissant de la « force impressive », l'auteur la classe en six valeurs : 1) la valeur transcendantale ; 2) la valeur réflexible et représentative ; 3) la valeur cognitive ; 4) la valeur mobilisatrice ; 5) la valeur pédagogique ; 6) la valeur symbolique.

[408] *Pantagruel*, ch. XI, p. 254.

terme[409], nous devons y voir la position qu'occupe la prose narrative de l'époque. La prose narrative représente la société dans l'évolution de l'époque. C'est une des valeurs qui puisse caractériser les genres narratifs de l'époque.

En même temps, comme le montrent les passages ci-dessus, lorsque le conflit moral et culturel du corps trouve sa place dans les récits pour se manifester, une ambivalence corporelle fait en sorte que l'affinité entre l'esthétique et la morale du corps susicte l'écriture à se tourner vers les instances narratives pour développer les arguments moraux, plutôt que de se tourner vers la description des mouvements corporels. Partant de la querelle de la danse, l'argument se dirige ainsi vers la transformation de la société et le changement migratoire de l'image corporelle, de la prose narrative fictive vers les traités techniques, comme le signale M.-M. Fontaine[410].

3. Les traités techniques : mêlée d'intérêts différents

Dans le processus de théorisation et d'anoblissement, les mouvements corporels de la danse trouvent leur origine dans l'Antiquité. Les adeptes prétendent que la danse est dérivée du saut (*saltatio*)[411] tout comme pour la voltige, le saut en accord avec de la musique pour la danse et le saut sans musique pour la voltige[412]. Et les accusateurs de la dance se mettent à lui opposer la voltige, le débat se déplaçant du monde de récits fictifs aux traités techniques.

---

[409] M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. de russe par A. Robel, Paris, Gallimard, 1970, 1993.

[410] M.-M. Fontaine, « Danse et littérature » dans *Liberté et savoir du corps*, p. 14 : « … on peut voir comment se sont réajustés les domaines techniques et littéraires, l'écriture en poésie et en prose, les porpos didactiques, lyriques, dramatiques ou narratifs. La technicité des textes littéraires, amorcée dans les années 1530, grandit dans tous les genres jusqu'à C. Gauchet (1583), pour disparaître peu à peu au profit de la prose narrative romanesque qui va finir par concentrer la représentation de la danse, en en faisant un objet définitivement différent de celui des traités techniques, de plus en plus aptes de leur côté à donner les procédés de reproduction des gestes. »

[411] Arbeau, *Orchésographie*, f°4r° : « Dance vient de dancer, qui se dit en latin saltare: Dancer c'est à dire saulter, saulteloter, caroler baler, treper, trepiner, mouvoir & remuer les piedz, mains, & cops de ceraines cadences; mesures, & mouvementz, consistans en saultz, pliement de corps, divarications, clandications, ingeniculations, elenations jactations de piedz, permutations & aultres sont mention: aulcunefois on y adjouxte les masques pour monstrer les gestes d'un personnage que lon veult representer. »

[412] A. Wéry classe en huit termes orchestiques les mouvements qui sont employés dans des traités techniques sur la danse de l'époque comme suit : « les sauts » ; « la volte » ; « les gesticulation » ; « les tours » ; « les cinq pas » ; « le tourdion » ; « la moresque » ; et enfin « la pavane ». Pour chaque danse en détaille, voir A. Wéry, *ibid.*, p. 267-282.

S'agissant du premier, c'est le mouvement de l'univers qui constitue la norme du mouvement du corps. De Platon, Plutarque et Quintilien jusqu'à Martianus Capella au Moyen Âge, la danse comme « musique du corps, doit se conformer aux rythmes cosmiques ordonnés par les dieux comme aux mouvements intérieurs de l'âme[413]».

Orchésographie (1589)

En 1589, le geste de danse comme code est noté pour la première fois dans l'histoire. L'*Orchésographie*[414] écrite par Thoinot Arbeau[415] (l'anagramme de Jehan Tabourot), est publiée à Langres en 1589. C'est un livre sur des danses pratiquées au XVIe siècle, avec la description précise des gestes qui doivent s'accorder à la musique. Dans un dialogue avec son disciple Capriol, Arbeau affirme la légitimité de la danse et décrit la danse guerrière dans la première partie[416]. De même que la voltige, considérée comme provenant du saut[417], la morale de la courtoisie s'affilie à la danse alors que la morale de la magnanimité s'affilie avec la voltige. La querelle de la danse de la première moitié trouve maintenant sa place dans les traités techniques. En effet, du point de vue du second, le premier est « indigne de la gravité de l'homme[418] ». C'est sur ce point qu'Arbeau défend le geste de la danse contre celui de la voltige. Pour lui et pour son disciple Capriol, la danse ou saltation « est un art plaisant & proffitable, qui rend & conserve la santé, convenable aux jeusnes, aggreable aux vieux, & bienseant a tous[419] ». Mais pour lui avant tout, c'est un art de vivre visant la classe bourgeoise :

---

413 J.-C. Shmitt, *op.cit.*, p. 54

414 Ce mot orchésographie est créé par l'auteur qui signifie « écriture de la danse ».

415 Thoinot Arbeau (l'anagramme de Jehan Tabourot), L'*Orchésographie*, Langres, 1589 avec le Privilège du Roy du 22 novembre 1588.

416 Il décrit ensuite la danse récréative qui va avec une pavane « Belle qui tiens ma vie », *Orchésographie*, f°32v°.

417 *Ibid.*, f°4r°, « Dance vient de dancer, qui se dit en latin saltare: Dancer c'est à dire saulter, saulteloter, caroler baler, treper, trepiner, mouvoir & remuer les piedz, mains, & cops de ceraines cadences; mesures, & mouvementz, consistans en saultz, pliement de corps, divarications, clandications, ingeniculations, elenations jactations de piedz, permutations & aultres sont mention: aulcunefois on y adjouxte les masques pour monstrer les gestes d'un personnage que lon veult representer. Lucian en à faict un traicté, ou vous pourrez veoir ce qu'il en dit plus au longs: Julis pollux en faict semblablement un chappitre bien ample. »

418 *Ibid.*, f°3r°, « […] ez republiques on avoit admis les jeux & les dances, mais ce que m'en a degousté, c'est que plusieurs ont vituperé les dances, voires mesmes treuvé deshonneste de les regarder comme estant acte muliebre, indigne de la gravité de l'home, j'ay leu que Ciceron fit reproche a Gabinius consulaire qu'il avoit dancé. Tiberius chassa de Romme les danceurs. »

419 *Ibid.*, f°5r°.

> Je treuve que c'est un art fort beau & necessaire a la chose publique, mais je me repens qu'estant à Orleans j'ay negligé d'apprendre la civilité, delaquelle plusieurs escoliers se munissent, pour accompaigner leur scavoir, car estant de retour, je me suis treuvé ez compaignies, ou je suis demeuré tout court sans langue & sans piedz, estimé quasi une buche de bois[420].

Tout au début des dialogues, Capriol, interlocuteur d'Arbeau affirme que « c'est un art fort beau & necessaire a la chose publique » et qu'il s'agit « d'apprendre la civilité », à savoir que la danse est conçue comme occasion de réunification des classes sociales différentes, mais aussi comme civilité à acquérir pour la classe bourgeoise. Or comme nous l'avons signalé ci-dessus avec l'invention du ballet, la noblesse prend la danse comme un des outils pour se différencier d'autres classes sociales, alors que la classe bourgeoise, avide de l'élever, essaie de s'y assimiler par biais de la danse[421].

La magnanimité : la morale virile et guerrière

La morale de la magnanimité caractérise traditionnellement la classe noble de cour pour se différencier de la classe bourgeoise ascendante. Il s'agit d'une morale guerrière, de grandeur sur le champ de bataille :

> … Mais mon compaignon qui moult se fioit en sa force, par ung magnanime couraige me commenca à exhorter, me disant, que virilement nous convenoit defendre …Incontinent ceste response ouye, ilz commencerent à nous assaillir, et lors Quezinstra mettant la main à l'espée, commenca vertueusement à defendre… . … et par especial mon compaignon, duquel le corps et le couraige, n'estoit aulcunement fatigué, mais tousjours continuoit et perseveroit en magnanimité, gentilesse et force de couraige[422].

---

[420] *Ibid.*, f° Aij.

[421] N. Elias, *La civilisation des mœurs*, trad. De l'allemand par Pierre Kamnitzer, 1973, 1997, p. 57 : « En France, les intellectuels bourgeois et, d'une manière générale, les cercles évolués de la classe moyenne ont été intégrés de bonne heure déjà dans les milieux de la cour. L'antique méthode de discrimination de l'aristocratie allemande, la *preuve de noblesse* que la législation raciale nazie a en quelque sorte réanimée, a existé aussi en France, mais elle n'y jouait plus guère, surtout depuis la victoire et la consolidation de la « monarchie absolue », le rôle d'une barrière entre les couches sociales. La pénétration d'éléments traditionellement aristocratiques dans les milieux bourgeois, pénétration qui, en Allmagne –étant donné la séparation plus stricte des Etats –n'affectait que des domaines nettement délimités tels que le domaine militaire, et restait superficielle ailleurs, s'était opérée en France sur une échelle particulièrement vaste. Déjà au XVIIIe siècle, il n'y avait plus, du moins entre les groupes évolués de la bourgeoisie et l'aristocratie de cour, de notables différences de mœurs. »

[422] *Les Angoysses douleureuses*, p. 249-250.

Lorsque Quenzinstra met « la main à l'espée, commenca vertueusement à defendre », sa qualité magnanime est protégée et soulignée dans le cadre chevaleresque du combat sans arme à feu. Les *Angoysses* est un temoin de l'honneur médiéval chevaleresque, qui ne s'oppose pas avec le courant sentimental de la première partie du récit, de la même manière que dans la dixième nouvelle de *l'Heptaméron* ou dans *Amadis*.

Sur le champ des batailles la magnanimité prend la forme de la miséricorde envers l'ennemi. Nous présentons ici à titre d'exemple un texte de S. Champier qui témoigne de l'honneur chevaleresque qui est en voie de disparaître de la guerre et de se retrouver à la Cour sous la forme de la courtoisie et de la magnanimité :

> Alors se approchèrent françoys et espaignolz ensemble, et fut dist que du corps seroit faict ainsi qu'il plairoit au noble Bayard. Alors respond Bayard aulx seigneurs : Messieurs, je scay bien que, par droict de guerre, je peulx faire de ce corps à ma voulenté ; neantmoins, comme chrestien et non comme gentil, ensuyvant celluy qui a volu mourir pour ceulx qui l'avoient griesvement offencé et a pardonné sa mort à ceulx qui le misrent en croix, pour l'honneur de luy je pardonne au feu seigneur Alonce, et prie dieu que luy pardonne et à moy aussy mes faultes ; car de ses biens le quicte de present, et ne veulx de luy aultre chose fors ses armes, avec les miennes en souvenance de prier tousjours dieu pour son ame. Et à celle heure le fist pourter par gentilz hommes en tout honneur, comme à homme de puissante mayson et de noble lignée, et employa du sien le noble Bayard largement pour faire prier dieu pour son ame, laquelle veuille avoir dieu par sa misericorde[423].

Dans ce passage, il est important de remarquer que Bayard met en opposition le « droict de guerre » et la « misericorde » en plaçant cette dernière au dessus de cette première. La miséricorde comme morale chrétienne faisait partie de l'honneur des chevaliers. Elle fonctionne comme unificateur de deux faces de l'honneur : la morale guerrière et la morale courtoise. Toutefois, cette opposition allant de soi au Moyen Age prend une tournure différente au XVIe siècle. La noblesse perdant la supériorité guerrière sur le champ de bataille, les deux morales perdent leurs valeurs d'origine, la courtoisie et la magnanimité évoluent.

[423] Symphorien Champier, *Les Gestes ensemble la vie du preulx Chevalier Bayard*, 1525, D. Crouzet (présenté par), Imprimerie Nationale Editions, Paris, 1992, p. 144.

La Magnanimité existe comme notion depuis l'Antiquité, d'Aristote à Thomas d'Aquin, c'est une vertu qualifiée de « vertu d'excellence[424] », désignant la grandeur dans les actes militaires. Or, comme nous l'avons déjà mentionné, les chevaliers perdant leur supériorité sur le champ de bataille, l'honneur médiéval des chevaliers disparaît aussi. La magnanimité comme « vertu d'excellence » perd aussi sa valeur d'autrefois. Depuis, de même manière que les partisans de la courtoisie trouvent refuge dans la danse, ceux de la magnanimité trouvent refuge dans les exercices militaires, bien qu'ils continuent à perdre sans cesse leurs importance pragmatique.

Dans ce contexte culturel, il est naturel que l'institutionalisation des exercices militaires cherche son appui dans l'Antiquité. *De arte gymnastica* de Mercurialis[425], publié à Venise en 1569, connaît un grand succès dans tout l'Europe. Non seulement auprès des noblesses de cours, mais aussi de la classe bourgeoise ascendante qui est avide d'absorber la culture aristocratique. Les jeux de l'antiquité étant décrits dans les détails[426], cet œuvre est considéré comme le premier livre sur les exercices physique envisagés d'un point de vue médical et sportif, à savoir que les exercices physiques ont dorénavant leur finalité en eux-mêmes, au lieu d'être préparatoires à la guerre.

La Courtoisie : les mouvements avec grâce

[424] Casagrande (Carla), Vecchio (Silvana), *Histoire des péchés capitaux au Moyen Age*, 2000, trad. Par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Flammarion, 2002, pp. 34-35 : « Mais Thomas ne s'arrête pas là : non seulement le désir d'excellence est une affection naturelle, mais, s'il est correctement régulé par la raison, il se traduit par une attitude vertueuse : loin d'être un vice en soi, aspirer à l'excellence peut plutôt être une vertu, et cette vertu s'appelle la « magnanimité ». Celle-ci a une longue histoire. Dans les pages de l'*Ethique à Nicomaque*, Aristote l'avait décrite comme la vertu de grandeur : « Magnanime est celui qui se croit digne de grandes choses et qui l'est en effet (Aristote, *Ethique à Nicomaque*, 1123b, 2-3). » Une tension vers la grandeur qui se traduit surtout dans l'aspiration à ceux qui, parmi les biens extérieurs, paraissent les moins liés à la corporétié et donc les plus grands, c'est-à-dire aux honneurs. C'est précisément à ces définitions que renvoie le texte de Thomas, lorsqu'il reprend, à des siècles de distance, la conception authentiquement aristotélicienne de la magnanimité comme vertu d'excellence. »

[425] J. Defrance, *L'excellence corporelle*, Rennes, E.R.M.E.S. et A.F.R.A.P.S., 1987. p.20 ; « … les premières éducations physiques qui donnent l'impulsion décisive regroupent encore des exercices qui peuvent être familiers pour tel groupe social ou professionnel, et se donnent une direction plus ou moins reprise des gymnastiques grecques, dont les méthodes avaient été redécouvertes et commentées par les hommes de la Renaissance, par exemple dans l'ouvrage illustré de Mercurialis publié en 1569, intitulé *De arte gymnastica*. Or les ouvrages de ce type furent lus en tant que gloses de la culture antique et furent acquis pour leur qualité de livre précieux par les hommes cultivés et les bibliophiles, mais n'inspirèrent aucune renaissance de la gymnastique durant deux cents ans. »

[426] Voir V. Nutton, « Les exercices et la santé » dans *le Corps à la Renaissance*, pp. 295-308.

> Le Courtisan doit accompagner ses actions, ses gestes, ses manières, en somme tous ses mouvements, de grâce.[427]

A l'opposé de la Magnanimité, morale de la vaillance, la courtoisie définit l'élégance du comportement. Elle touche les gentilhommes de cour en France notamment sous l'influence du *Courtisan* de Castiglione. L'opposition au XVIe siècle des morales aristocratiques de 'courtoisie' et de 'magnanimité' symbolisent la transformation que subissait la société de l'époque. Bien que les deux morales aient formé les deux faces de l'honneur médiéval des chevaliers jusqu'aux siècles précédents, chassés des champs de bataille, les chevaliers se retirent de la scène de l'histoire et finissent par être courtisans en se regroupant autour des cours au lieu d'être chefs de fiefs féodaux.

Dans ce contexte, la courtoisie a fait son entrée dans les cours françaises avec les guerres d'Italie sous une autre forme avec une autre valeur. Les guerriers féodaux d'autrefois, la noblesse française moderne a besoin de code de comportement afin de s'adapter à la vie de courtisan, et la courtoisie italienne leur fournit ce dont elle avait besoin[428]. Tout comme la stratégie de l'Eglise, inférieure à la France sur le plan politico-militaire, l'Italie adopte une stratégie de domination culturelle. Dans l'extension de cette stratégie, la courtoisie italienne partage l'intérêt avec la noblesse française pour créer des outils qui ont pour but de renforcer la supériorité culturelle italienne[429]. Ainsi, la noblesse de cour élimine peu à peu les éléments militaires de sa culture pour évoluer en courtisanerie

De même que pour la danse dans la prose narrative de la première moitié du siècle, nous devons ici présenter la voltige dans notre *corpus* comme un des exercices militaires qui permettent aux gentilshommes de mettre en pratique la morale magnanime, ainsi s'exprime Guenelic, le héros des *Angoysses douleureuses*, en sa « florissante jeunesse, aagé de vingt et deux ans[430] » :

---

[427] Castiglione, *Le Livre du courtisan*, p.51.

[428] J. Hale, *op. cit.*, p. 60 ; « Dans les années 1570, Henri Estienne écrivit une diatribe contre l'usage de « la nouvelle langue française italianisée » et reprocha aux courtisans de singer les gesticulations italiennes : « Les Français ne sont pas par nature enclins à faire de grands gestes et ne les aiment pas. » »

[429] Sur l'influence italienne, voir, J. Balsamo, *L'Italie française. Italianisme et anti-italianisme en France à la fin du XVIe siècle*, thèse soutenue à l'Université Paris IV, 1988 ; *Passer les Monts ; Français en Italie-l'Italie en France(1494-1525), Xe colloque de la Société française d'étude du Seizième Siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998 ; J.-M. Sallamann, « L'évolution des techniques de guerre pendant les guerres d'Italie (1494-1530) ; C. Billot, « Les Italiens naturalisés français sous le règne de François Ier (1514-1517) », *Strutture familiari, epidemie migrazioni nell'Italia medievale*, EDITION, DATE ??? p. 477-492 ; I. Cloulas, *Charles VIII et le mirage italien*, Paris, Albin Michel, 1986 ; J.-F. Dubost, *La France italienne*, Paris, Aubier, 1997 ; E. Picot, *Les Italiens en France au XVIe siècle*, Rome, Vecchiarelli, 1901-1918, 1995.

[430] *Les Angoysses douleureuses*, p. 233, f. AA 5.

> … je licenciay de moy toutes aultres cures et solicitudes, pour incliner mon entendement à ces pueriles exercices que la juvenile aage a de coustume user : à scavoir, sonner, chanter, et saulter[431].

Nous pouvons aussi prendre comme exemple l'épisode de la voltige de Gymnaste dans *Gargantua*, un exemple extrême du corps signifiant. C'est un épisode qui fait le pont entre la deuxième partie et cette troisième partie. Afin de montrer comment s'articulent ces deux parties, nous la prenons d'abord comme la suite de la deuxième partie, avant de l'aborder sous l'aspect du corps signifiant :

> Lors par grande force et agilité feist en tournant à dextre la gambade comme davant. Ce faict mist le poulce de la dextre sus l'arçon de la scelle, et leva tout le corps en l'air, se soustenant tout le corps sus le muscle, et nerf dudict poulce : et ainsi se tourna troys foys, à la quatriesme se reversant tout le corps sans à rien toucher se guinda entre les deux aureilles du cheval, soudant tout le corps en l'air sus le poulce de la scenestre : et en cest estat feist le tour du moulinet, puis frappant du plat de la main dextre sus le meillieu de la selle se donna tel branle qu'il se assist sus la crope, comme font les damoiselles[432].

Dérivée de la *saltatio* comme la danse, cette série de descriptions sur la voltige de Gymnaste nous renvoie à la culture de l'éducation physique comme apprentissage militaire[433]. Entre les partisans de la culture de la voltige et ceux de la danse, les immigrés italiens jouent un rôle important, et les gestes de ces deux cultures commencent à s'élaborer, notamment à partir de la deuxième moitié de XVIe siècle. A travers cette querelle se développe une base technique théorique visant à contribuer à leur impact social. Leur ambition était soutenue par le fait que les figures à cheval étaient répandues comme faisant partie de l'éducation physique comme en témoigne l'enfance de Gargantua :

> Puis affin que toute sa vie feust bon chevaulcheur, l'on luy feist un beau grand cheval de boys lequel il faisoit penader, saulter, voltiger, ruer et dancer tout ensemble, aller le pas, le trot, l'entrepas, le gualot, les ambles, le hobin, le traquenard, le camelin et l'onagrier. Et luy faisoit changer de poil, comme font les moines de courtibaux selon les festes, de bailbrun, d'alezan, de gris pommellé, de poil de rat, de cerf, de rouen, de vache, de zencle, de pecile, de pye, de leuce. Luy mesmes d'une grosse traine, fist un cheval pour la chasse, un aultre d'un fust de pressouer à tous les jours, et d'un grand chaisne une mulle avecques la housse pour la chambre[434].

---

[431] *Les Angoysses douleureuses*, p. 236, f. AA 6 v°.
[432] *Gargantua*, éd. cit., ch. XXXV, p. 98.
[433] Voir *infra*.
[434] *Gargantua, éd. cit.*, ch. XII, p.36.

En effet, ce passage est un témoignage de la place du saut sur le cheval dans la société de l'époque. Entassant à la façon rabelaisienne le vocabulaire portant sur la variété des voltiges ainsi que sur la variété des pas de danse, des matières du cheval de bois, le passage nous montre l'affinité entre la voltige, la danse et l'art équestre de l'époque.

En même temps, en arrière-plan de cette vogue du saut de la danse et de la voltige[435], il faut tenir compte des changements sociaux de la classe noble, representés par exemple dans le personnage comique de Triboulet, le chevalier incompétent :

> A l'entrée de Rouan, … Triboulet fut envoyé devant pour dire, « Voy les cy venir » : qui estoit le plus fier du monde, d'estre monté sus un beau cheval caparassonné de ses couleurs, tenant sa marotte des bonnes festes. Il picquoit, il couroit, il n'alloit que trop…. Ce maistre luy disoit, « Vous n'arresterez pas, vilain ? Si je vous pren, arresterez vous ? » Triboulet, qui craignoit les coups, Car quelquesfois son maistre luy en donnoit, vouloit arrester son cheval : mais le cheval se sentoit de ce qu'il portoit. Car Triboulet le picquoit à grands coups d'esperon : il luy haussoit la bride, il la luy secouoit. Et cheval d'aller. « Meschant, vous n'arresterez pas ? » disoit son maistre. « Par le sang Dieu, disoit Triboulet, car il juroit comme un homme, ce meschant cheval, je le pique tant que je puis encores ne veult il pas demeurer[436].

Si, comme le suppose J. W. Hassell[437], le thème du chevaleir incompétent que montre ce passage de Triboulet est établi et propagé dans les Cours françaises, cela signifie aussi un changement des caractéristiques de la classe noble. Mais ces deux passages cité ci-dessus, celui de l'enfance de Gargantua et celui du chevalier Triboulet, nous servent uniquement comme témoignage des changements sociaux de l'époque.

---

[435] Voir Charles Estienne, *Brief recueil de toutes les sortes de jeux, qu'avaient les anciens Graecz & Romains. Et comment ilz usoient d'iceulx*, Paris, Andry Roffet (et Denis Janot), 1542, p. Cv v°- Cvi r°, Cité dans une thèse de M.-M. Fontaine, *La représentation du corps à la Renaissance : Dans la littérature française (1530-1560) (Introduction à l'Etude des exercices corporels)*, 1998, p. 122-123 : « Pour exercice de sçavoir bien porter les armes, se faisoient jeux de saulter & aussi de danser en armes, c'est assçavoir à personnaiges armez de toutes pieces, à qui plus loing ou plus hault saulteroit, & plus longuement, aulcunesfois à saulter tout armé, sur ung cheval sans advantaige. »

[436] Bonaventure Des Périers, *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*, éd. cit., ch. II, p. 21.

[437] J. W. Hassell, *Source and Analogues of the Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*, vol. I, 1957, p. 33: « Consequently, we must not overlook the very distinct possibility that, whether based upon an actual event or not, the theme of the inept horseman flourished in French court circles as part of the Triboulet legend and in that form supplied Des Périers with the material for the second anecdote of his *nouvelle* II. »

Or, pour aborder le passage de Gymnaste avec le thème de cette partie qui est le corps siginifiant, à savoir le corps comme signe de communication entre les personnages, il faut plus qu'une approche socio-historique. Il faut la combiner avec l'analyse du texte. Pour la voltige de Gymnaste, Tuccaro, l'auteur des *Trois dialogues sur le voltige* prétend que le mouvement du corps montre le mouvement de l'âme, et, s'il revêt un caractère trop violent et désordonné, montre naturellement l'état d'âme, ce que montre une dernière série de geste de Gymnaste :

> … puis d'un sobre-sault leva tout le corps en l'air, et ainsi se tint piedz joinctz entre les arsons, et là tournoya plus de cent tours, les bras estenduz en croix[438].

Selon la norme platonicienne de la voltige exposée par Tuccaro, ce comportement de Gymnaste doit être pris comme signe de démesure et de démence. Rabelais inscrit en même temps son personnage dans la tradition médiévale des diableries lorsqu'il crie « à haulte voix : J'enrage, diables, j'enrage, j'enrage ; tenez moy, diables, tenez moy, tenez ! » Devant ce comportement, l'armée de Picrochole, « en grand eshabissement disoient l'ung à l'aultre : par la mer De ! C'est un lutin, ou un diable ainsi déguisé ». Dans le contexte médiéval du monde rabelaisien, Gymnaste est considéré par l'armée de Picrochole comme possédé par le démon[439], parce que c'est « l'Ennemi, (…) qui se saisit de la raison et du corps de l'homme pour lui donner ses gestes fous[440]. »

Tout comme l'esthétique de l'époque, la morale sur le corps ainsi que sur le mouvement du corps vise à la modération et à la mesure, mais dans cet épisode, le geste de Gymnaste n'est pas traité comme objet d'accusation morale. Le narrateur en profite pour créer un comique, mais il n'engage pas dans un débat moral.

---

[438] *Gargantua*, ch. XXXV, p. 99.

[439] Cette condamnation de certains mouvements considérés comme diaboliques est une constante de ces débats. Le geste anormal ou 'les gesticulations' passent pour le fait du diable. Dans un épisode, Tuccaro explique ce côté diabolique de la danse ; « […] disant qu'aux extremes parties de l'Orient, aux terres qui ont esté nouvellement descouvertes par les Portugais, il advient que les hommes de ce pays-là voyants plusieurs personnes baller, & danser, tournoyants & sautants, côme l'on a accoustumé de faire ailleurs, tous effrayez s'enfuyrent soudainement, se separans de telles compagnies, qui leur sembloyent, comme ils disoyent, estre des personnes endiablees, & possedees de queleque mauvais Demon, qui les auroit ainsi furieusement esmeuës, & agitees ; ne se pouvans persuader qu'il fust possible que celuy qui ne seroit insensé, peust avec tant de tours, & retours devers faire tant de mouvements ; si que s'estants retirez, ils estimerent avoir evité un tres-grand peril, & danger. » *op.cit.*, f°18v°.

[440] J.-C. Schmitt, *La Raison des gestes.*, *op.cit.*, p. 362.

Trois dialogues sur la voltige (1559)

En 1599, c'est-à-dire dix ans après la publication de l'*Orchésographie*, les *Trois dialogues sur le voltige* d'Archange Tuccaro furent publiés. Il s'agit d'un livre composé de trois dialogues inspirés de Platon, affirmant l'importance de la voltige. Selon une structure quasi en miroir avec l'*Orchesographie* d'Arbeau, le deuxième dialogue décrit en détail, avec des dessins, le mouvement du corps dans unsaut. Comme la danse, le saut est dérivé de la *saltatio* antique. Cependant, selon Tuccaro, si le saut et la voltige sont des mouvements du corps naturels et sains, la danse pour lui est quelque chose de blâmable qu'il faut répudier :

> Et faudroit principalement que tous les Gentils-hommes de nostre temps y prissent plaisir, & en feussent studieux, & non de cest exercice effeminé du bal & de la dance, qui rent l'ame & le corps vils, abjects, & pusillanimes[441].

La danse est qualifiée d'« exercice effeminé ». C'est un argument qui fait appel à la morale de la magnanimité. Comme Arbeau, Tuccaro essaie de montrer que le saut et la voltige sont utiles pour l'État à la différence du geste du théâtre. Il souligne que le mouvement du corps montre le mouvement de l'âme, et que la gymnastique est importante dans l'apprentissage du métier des armes[442]. En mettant la voltige au même rang que la rhétorique, et en lui conférant une valeur sociale, Tuccaro confond dans une même condamnation le geste de la danse et celui du théâtre :

> Sire, les anciens Autheurs, qui ont esté fort curieux de ce qui estoit excellent, entre autres choses nous ont laissé un ample tesmoignage, combien de tout temps les exercices corporels ont esté tenus en grand estime & reputation, & accompagnez d'une insigne louange, pour avoir iceux esté inventez par hommes genereux, & grandement renommez en leur siecle, les ayant trouvez utiles & necessaires pour exercer le corps, non seulement en la personne du simple soldat, mais aussi en celle d'un conducteur d'armee : & mesmement iceux apportans

[441] Tuccaro, *op.cit.*, f°25v°.

[442] *Ibid*, f°9v°, « […] C'est la mesme verité, que si ainsi n'estoit, Platon n'auroit pas escrit, comme nous avons rapporté cy dessus, que le nom de la Gymnastique comprint & embrassast en soy tous les exercices militaires : ce qui se cognoist aisément par la division qu'il fait de ladite Gymnastique, à sçavoir en la suicte, & au saut, comme estans les deux premiers genres de toutes les autres especes d'exercices à quoy les hommes se peuvent addonner. Cest invention fut trouvee tant pour la conservation de la santé en temps de paix, comme pour accoustumer les corps à la force, promptitude, & disposition en temps de guerre » ; P. 14 : « […] Et me souvient que vous en faisiez ainsi dernierment estant sur cette belle consideration que traitte si doctement Platon au 7. livre de ses loix, où il parle de toutes sortes de braves, & noble exercise : mais principalement du saut, & de la luicte, qu'il a si dignement recommander, comme faisant beaucoup, tant pour la conservation de la santé, que pour rendre les hommes plus prompts, agiles, & dispos : bref plus propres, & adroits aux affaires & de la Paix, & de la guerre. »

> avec foy une renommee immortelle pour les prix magnifiques, & grands honneurs qui leur estoyent assignez par les Republiques bien & deuement policees[443].

En abaissant la valeur de la danse, Tuccaro souligne la valeur des exercices physiques, en se réclamant des « anciens Autheurs » comme tous les autres traités de l'époque. Comme apprentissage militaire, l'exercice physique et surtout la voltige concernent non seulement « la personne du simple soldat », mais aussi « celle d'un conducteur d'armee », à la fois le peuple et la noblesse, à la différence de la danse.

Naissance d'une classe 'Maître' : Immigrés italiens :

L'enjeu de ce débat n'est ni seulement moral ni seulement théorique. Derrière la « querelle de la danse », il faut voir les conflits d'intérêts et les intentions politiques de chaque partie. Si les acteurs de la querelle de la première moitié du siècle engageaient des enjeux moraux et religieux, les acteurs de la querelle de la deuxième moitié du siècle sont des maîtres italiens et français d'exercices physiques qui essaient de s'implanter dans les cours françaises.

Au fur et à mesure de la ramification des exercices physiques que nous pouvons constater dans la querelle de la danse, les maîtres de chaque exercice se mettent à s'efforcer de supplanter les autres. Au siècle suivant, nous pouvons constater dans *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière que la rivalité continue entre des maîtres d'exercices :

> -Maître d'armes : Et c'est en quoi l'on voit de quelle considération nous autres nous devons être dans un Etat, et combien la sciences inutiles, comme la danse, la musique…
> -Maître à danser : Tout beau, Monsieur le tireur d'armes : ne parlez de la danse qu'avec respect.
> -Maître de musique : Apprenez, je vous prie, à mieux traiter l'excellence de la musique.
> -Maître d'Armes : Vous êtes de plaisantes gens, de vouloir comparer vos sciences à la mienne. [444]

La querelle de la danse continue au siècle suivant. Dans l'institutionalisation des exercices avec reconnaissance du métier des maîtres d'exercices, nous pouvons affirmer que la querelle de la deuxième moitié du XVIe siècle a pour cause un désir d'ascension sociale. En même temps, il ne

[443] *Ibid.*, La préface.
[444] Molière, *Le Bourgeois Gentilhomme*, Acte II, Scène II, *Œuvres complète,s* tome II, éd. Par Robert Jouanny, Paris, Bordas, 1993, p. 445.

faut pas exagérer l'effet qu'ont pu avoir ces traités sur la société. Le fait de voir naître de nombreux traités sur la voltige, sur l'art de l'épée, ne signifie pas forcément l'augmentation de nombre de gens qui les pratiquent, ni l'amélioration de ces arts sur le terrain, simplement parce que l'éducation physique ne se transmet pas par écrit. Il va sans dire que pour transmettre les mouvements délicats, la description verbale ne peut jamais être suffisante.

En effet, recevoir une formation physique reste encore un privilège chez les nobles. Les arts de la guerre restent encore le privilège des nobles, et comme l'affirme J. Defrance[445], il faut attendre encore deux siècles pour que ces ouvrages sur l'éducation physique ainsi que sur les arts physiques, s'enracinent dans la société et soient répandus dans toutes les échelles sociales comme sports. En attendant cette institutionalisation vers les sports, les maîtres italiens d'exercices commencent à exercer une influence sur la société française :

> Comme vous le savez, Lyon est une des grandes villes commerciales d'Europe et la cité étrangère où l'on trouve le plus grand nombre d'Italiens, en particulier de Toscans. Par suite des guerres de Lombardie, il y a aussi beaucoup de Milanais et d'habitants du duché de Milan en exil[446].

Cette remarque de M. Bandello nous montre que les guerres d'Italie ont amené beaucoup d'immigrés italiens en France, dont une partie constituait des maîtres professionnels d'exercice. Le nombre d'immigrés italiens en France augmente même avant le traité du Cateau-Cambrésis en 1559, mais qu'ils soient bien accueillis ou non, cela dépendait des métiers qu'ils exerçaient. La plupart des immigrés italiens à Lyon étaient des banquiers. Il n'est pas difficile à imaginer que les banquiers étrangers imposant leur présence dans la société seraient mal accueillis.

En revanche, la situation était différente pour les maîtres d'exercice. La Cour française était prête à accueillir ces maîtres. Pour acquérir la qualité de chevalier, exigée comme

---

[445] J. Defrance, *L'Excellence corporelle, op. cit.*, p. 20 ; « … les premières éducations physiques qui donnent l'implusion décisive regroupent encore des exercices qui peuvent être familiers pour tel groupe social ou professionnel, et se donnent une direction plus ou moins reprise des gymnastiques grecques, dont les méthodes avaient été redécouvertes et commentées par les hommes de la Renaissance, par exemple dans l'ouvrage illustré de Mercurialis publié en 1569, intitulé *De arte gymnastica*. Or les ouvrages de ce type furent lus en tant que gloses de la culture antique et furent acquis pour leur qualité de livre précieux par les hommes cultivés et les bibliophiles, mais n'inspirèrent aucune renaissance de la gymnastique durant deux cents ans. »

[446] M. Bandello, *Nouvelles*, I, 50 « Chute mortelle » dans *Conteurs italiens de la Renaissance*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1993, p. 526, cité par J.-F. Dubost dans *La France italienne : XVIe –XVIIe siècle, op.cit., p. 17.*

nécessaire pour être « courtisan », les gentilshommes apprenaient des techniques d'exercices divers avec enthousiasme :

> « (…) et l'un s'est révélé fou en danse, un autre en musique, un autre en amour, un autre en danse, un autre en pantomime mauresque, un autre en équitation, un autre en escrime, chacun suivant le filon de son metal ; d'où se sont ensuivis, comme vous savez, des plaisirs merveilleux[447]. »

Ce sont les immigrés italiens qui sont auteur de nombreux traités dans la deuxième moitié du XVIe siècle. Sur l'exercice, nous voyons apparaître plusieurs œuvres techniques italiennes à travers deux siècles[448]. Sans eux, l'istitutionalisation de l'éducation physique en France aurait pris un parcourt différent.

Nous pouvons supposer que ces immigrés italiens essayaient d'imiter la stratégie politique des artistes italiens au XVe siècle qui s'étaient mis aux traités théoriques afin de se sortir du statut d'« artisan » et de devenir « artist ». De même manière, les immigrés italiens visaient à s'anoblir et à s'intégrer dans les cours françaises. C'est pour cela qu'ils ont amené avec eux des traités techniques sur l'art de l'acrobatie et d'autres arts d'exercice physique. En effet, dans le milieu courtois, c'est la France qui était au centre des cultures de l'exercice. L'Italie fournit les maîtres, et les Français mettaient leurs techniques en pratique[449].

Pour satisfaire leurs demandes variées, les maîtres italiens de la première moitié du XVIe siècle connaissaient plusieurs sauts, et différents exercices. En outre, pour pouvoir assister aux fêtes royales en tant qu'animateurs, les maîtres d'exercices étaient obligés de savoir danser, sauter, et voltiger quand l'occasion l'exigeait. Bien évidemment, dans ces mouvements politiques, les français n'étaient pas sans réagir. Comme le signale M. Monestier[450], les maîtres italiens

---

[447] Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, p. 29.

[448] Voir l'article de G. Bonhomme, « Le cheval comme instrument du mouvement humain à la Renaissance », ainsi que celui de J. McClelland, « Le corps et ses signes : aspects de la sémiotique gestuelle à la Renaissance », tous deux parus dans *Le Corps à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 267-278, et p.337-350.

[449] M.-M. Fontaine, *Libertés et savoirs du corps à la Renaissance*, *op. cit.*, p.155, « … sur les champs de bataille comme dans la vie de cour, c'est le gentilhomme français, en compétition sur ce point avec l'espagnol, qui paraît l'emporter en tous exercices corporels et fournir un modèle à toute l'Europe, laissant seulement à l'Italie la réputation d'avoir les maîtres les plus adroits. »

[450] M. Monestier, *Duels*, p. 87 : « Si Charles IX et, auprès lui, son frère Henri III gardèrent à leur cour les maîtres italiens qui leur avaient appris toutes les ruses et principes de l'escrime, et si la noblesse sembla longtemps, elle aussi, préférer les maîtres italiens, il ne faut pas croire que les maîtres d'armes françaises se laissèrent éclipser par cette « concurrence » étrangère. Contrairement aux Anglais et aux Espagnols qui consentaient difficilement à reconnaître la supériorité de l'école italienne, les Français, peu à peu,

s'enracinaient peu à peu dans les cours françaises et les écoles italiennes gagnaient un statut privilégié par rapport à celles espagnoles ou anglaises. Dans cette situation, les maîtres français s'appliquaient à l'escrime, un nouvel art d'épée pour rivaliser avec les italiens. Dans des efforts pour faire valoir la culture française, Charles Estienne, un anatomiste contemporain de Rabelais assimile la danse moderne à celle de l'Antiquité dans son *Brief recueil de toutes les sortes de jeux*[451], publié en 1542.

Les maîtres d'exerecice avaient donc pour fonction d'animer de multiples façons la cour au début du XVIe siècle. C'étaient des jongleurs de cour. La seule différence entre les bouffons populaires et les maîtres d'exercices était que ceux-ci maîtrisaient des sports executés par les gentilshommes et non par le peuple. Ils essayaient d'améliorer leur situation en se spécialisant chacun en un domaine spécifique d'exercice comme l'escrime et la danse. Par rapport à la danse et l'escrime, la voltige a du mal à sortir de son statut d'art bouffon. La voltige sur cheval profitait du développement de l'art équestre à la Cour, mais il n'est pas évident de faire la différence entre la

abandonnèrent les principes et les anciennes traditions d'épée pour s'adapter aux nouvelles manières de cet art. Ils l'assimilèrent si bien que la « nouvelle escrime » ne fut bientôt plus considérée comme un « art étranger » et, dès le milieu du XVIe siècle, quelques maîtres d'armes français réussirent à atteindre la réputation de leurs homologues italiens.

[451] Charles Estienne *Brief recueil de toutes les sortes de jeux*, cité dans la thèse de M.-M. Fontaine, *La représentation du corps à la Renaissance : Dans la littérature française (1530-1560)*, *op. cit.*, p. 122 : « Jeu de sault, & de danses, en diverses manieres : Pour exercice de sçavoir bien porter les armes, se faisoient jeux de saulter & aussi de danser en armes, c'est assçavoir à personnaiges armez de toutes pieces, à qui plus loing ou plus hault saulteroit, & plus longuement, aulcunesfois à saulter tout armé, sur ung cheval sans advantaige. Ceste manier de sault & danse s'appelloit Saltation Pyrrhique, parce que Pyrrhus en fut le premier inventeur. Il y avoit une aultre maniere de danser ou saulter à leur mode, qui se faisoit (selon les anciens Graecz) au lieu de leur Theatre ou de leur Circus, dict Orchestra. Icelle saltation s'appelloit Comique, & estoit ung peu deshonneste & obscene, c'est assçavoir avec gesticulations lascives. Telle estoit la Salutation satyrique, qui s'appelloit Scinnis. Bien y avoient une certaine danse honneste & posée qu'ilz appelloient Emmelie, telle possible que noz basses danses. Et encores y en avoit une aultre laquelle se faisoit avec gesticulations & mouvementz des mains principalement, telle possible que la danse Maureque. Icelle danse s'appelloit Chironomique à cause desdictz gesticulations des mains. Pour monstrer l'agilité du corps, ilz saultoient encores en la maniere qu'avons à present de coustume, assçavoir à qui plus loing, & mieulx. Mais oultre nostre maniere, ilz portoient en saultant & soubstenoient certaines plombées aux mains, pour plus certainement se lancer, & plus seurement. Telles plombées, il les appelloient Halteres. Aux Bacchanales des Atheniens, se faisoit aultre maniere de sault sus une balle de cuyr, à cloche pied, ou bien sus une grosse vessie bien oingte & emplye de vent & ne se faisoit tel sault que pour rire après boire & esprouver celuy qui porteroit mieulx la fumée du vin & qui moins se troubleroit : car à une personne yvre il est bien difficile de bien saulter & encore à ung pied seul. Me semble qu'avons encores aujourdhuy quelque semblance de ce jeu, & à mon opinion pareil à celuy que nous appellons le sault perilleux, lequel se faict sur ung aiz posé sur deux boules. Le sault susdict s'appelloit des Graecz Ascoliasmos, & d'iceluy parle Virgile au second des Georgiques[451]. »

voltige sur cheval et la voltige à terre, excepté que la seconde était exercée dans la rue. Nous pouvons le confirmer dans le texte de Castiglione :

> Je n'estime pas moins digne de louange de savoir voltiger à cheval, ce qui, bien que ce soit chose pénible et difficile, rend l'homme léger et adroit plus qu'aucun autre exercicie. Et outre l'utilité, si cette légèreté est accompagnée de grâce, la voltige donne, à mon avis, un spectacle plus agréable qu'aucun autre. Si donc notre Courtisan est plus que moyennement expert en ces exercices, je pense qu'il doit laisser de côté les autres, comme de voltiger à terre, de marcher sur la corde raide, et autres choses du même genre, qui tiennent presque du bateleur et ne conviennent guère à un gentilhomme[452].

Tuccaro a probablement voulu rédiger ses *Trois dialogues* pour revaloriser la voltige par rapport aux autres types d'exercices. J. McClelland comprend que « le but de l'ouvrage semble être de ramener l'acrobatie spectaculaire de Tuccaro de la place qu'elle occupe à la périphérie de la culture et de l'intrôniser au centre de cette culture comme le fondement même de toutes les pratiques corporelles »[453].

[452] *Le Courtisan, op. cit.* , p. 49.
[453] J. McClelland, *art .cit.*, p. 270.

Chapitre 3
la physionomie

Après avoir analysé l'esthétique et la morale du corps, nous devons entamer l'étude de sa physionomie. C'est un aspect du corps perçu, focalisé principalement autour du visage, référant à la fois à la forme morphologique et aux expressions de celui qui en est l'objet. Naturellement, l'image perçue peut être accompagnée d'une réflexion sur elle, et notre objet de recherche contient, tout comme les instances narratives pour la morale sur le corps, des passages référents à la personnalité induite par l'apparence. Par rapport à la beauté et à la laideur dans les textes que nous avons vus ci-dessus, qui dépendent en grande partie de canons esthétiques et moraux, la physionomie entretient des rapports avec le savoir et les codes sociaux sur le corps.

Le corps individuel étant basé sur l'homogénéité de la morphologie humaine, sa représentation ne peut se réaliser qu'à travers les composants communs de la morphologie humaine, de même manière que la parole individuelle ne peut avoir lieu qu'en s'appuyant sur la langue commune. Cette homogénéité morphologique crée une ambivalence, similaire au rapport entre langue et parole. Il en est ainsi davantage avec la physionomie *discursive dans des récits*, avec laquelle, comme nous l'avons signalé dans la première partie, le discriptif a ce paradoxe langagier d'abstraire des détails uniques et individuels, et de les réduire en nomenclature. En accumulant des mots, le descriptif crée l'unicité, et donc la vraisemblance d'un personnage, ou d'un objet, ou d'une diégèse auxquels il se réfère.

En tenant compte de ce paradoxe, prenons un exemple dans l'œuvre de Rabelais, qui semble affecter particulièrement la physionomie dans son œuvre par rapport aux autres prosateurs contemporains :

> Panurge estoit de stature moyenne ny trop grand ny trops petit, et avoit le nez un peu aquillin faict à manche de rasouer. Et pour lors estoit de l'eage de trente et cinq ans ou environ, fin à dorer comme une dague de plomb, bien galand homme de sa personne, sinon qu'il estoit quelque peu paillard …[454]

[454] *Pantagruel*, ch.XVI, *op.cit.*, p.272.

Laconique et simple, mais fidèle aux canons de la description romanesque du Moyen Age[455], la description de Panurge fait cependant figure d'exception descriptive pour son époque[456]. Elle réfère à sa taille, à son nez, à son âge, à sa personnalité, qui n'ont pas de rapport avec le rôle que joue le personnage, ni avec l'intrigue de récit. En d'autres termes, bien qu'il ait « l'eage de trente et cinq ans », ou qu'il soit « bien galand homme de sa personne », le rôle comique dont se charge Panurge dans les textes ne fait que contrarier et démentir cette image réelle. Cette image de Panurge fait contraste avec l'image du protagoniste du livre, Pantagruel, qui n'est décrit qu'avec un style hyperbolique[457].

L'image de Panurge est décrite avec un style différent d'autres styles de description des personnages fictifs, conforme aux types comme un magicien « habillé en hermite, la barbe longue et les cheuveulx tous blant[458]. » La description de Panurge vise au contraire une vraisemblance d'un personnage fictif qui n'a pourtant pas d'appui historique et réel. Cette vraisemblance pour un personnage comique fait un contraste avec l'image laide de Salzard que nous avons vu dans le chapitre sur la laideur. Le style de Rabelais, qui de prime abord semble rester dans le cadre traditionnel, est unique en appliquant le canon médiéval pour un personnage comique au lieu de lui donner le style hyperbolique de Salzard. Il détache le lien entre la description physique des personnages et les types médiévaux de personnages. Cette image de Panurge est ainsi un signe de modernité. Afin d'aborder cette modernité dans un contexte historique, elle nécessite une revue de la physiognomonie.

1. La physiognomonie

La physionomie de l'époque trouve un appui théorique en la physiognomonie, l'art de connaître les hommes après la physionomie. C'est avec ce savoir sur le corps que Rabelais semble s'amuser à peindre le personnage, lorsque le narrateur réfère au nez de Panurge « un peu aquillin », qui est attaché à la référence à son caractère « bien galand homme de sa personne, sinon qu'il estoit quelque peu paillard ». L'attachement de la forme du nez à la personnalité ou au caractère de

[455] E. Faral, *op.cit.*, p. 79.
[456] L. Sozzi, *op. cit.*, p. 294, n° 25 : « Il n'y a que Rabelais, sans doute, qui ait su donner des portraits efficaces et bien individualisés ».
[457] La taille de Pantagruel se réduit à celle moyenne de l'homme dans le *Tiers Livre*.
[458] *Grand Parangon*, ch. 27, *op. cit.*, p. 84.

l'homme pourrait avoir une des sources d'inspiration dans le nez de François Ier[459] : « Car de faict le Roy François avec ce qu'il estoit Royal de toute façon, avoit le nez beau et long, aultant que maistre Jacques Colin l'avoit court : et troussé[460]. » C'est la physiognomonie qui s'entend derrière le raisonnement sur la personnalité d'après la forme morphologique de l'homme.

L'histoire de cet art remonte à l'Antiquité avec Aristote et Hippocrate, et fut retrouvé vers le XIIe siècle sous l'influence des sciences arabes[461]. La physiognomonie était considérée comme une « science » jusqu'à la première moitié du XVIe siècle. Bien évidemment, la physiognomonie n'est pas une science au sens moderne du terme[462]. Mais elle était considérée ainsi à l'époque où « la ressemblance a joué un rôle bâtisseur dans le savoir de la culture occidentale[463]. » Comme le précise M.-H. Prat, c'est une période où « l'analogie n'est pas seulement un mode de raisonnement », mais « elle est inscrite dans les choses elles-mêmes ; la recherche et la découverte d'une ressemblance, qui vaut symbolisme, sont donc les voies d'une connaissance véritable[464]. »

Dans ce cadre de schéma traditionnel, la physiognomonie en tant que science prend son essor dès le début du XVIe siècle où nous constatons de nombreuses publications de cette nature[465] ainsi que de ses ramifications telles que la chiromancie et la métoscopie. Elle trouve ses sources théoriques dans les deux croyances, à savoir l'art divinatoire et l'analogie morphologique avec les animaux[466]. Elles ont toutes pour but de connaître les hommes à travers la recherche de la correspondance entre l'univers-macrocosme et l'homme-microcosmos, entre l'invisible et le visible, et entre l'intérieur et l'extérieur.

Les quatre tempéraments et types

---

[459] A.-M. Lecoq, *François Ier imaginaire*, Paris, Macula, 1987, p. 18 : « Depuis Charles V, la figure royale n'a cessé de se renforcer dans l'imagniaire, à travers les mots, les images et les cérémonies. Des textes manuscrits, souvent accompagnés de peintures, ont été inspirés, en nombre toujours plus grand, par le roi. »

[460] *Nouvelles Recreations*, Nouvelle 48, p. 197.

[461] Avant la découverte de la physiognomonie arabe, les Occidentaux ne connaissaient pas cette science. Voir J.-J. Courtine, *Histoire du visage*, Paris, Payot, 2007, p. 50.

[462] Déjà au Moyen-Age, des intellectuels comme Averroès hésitaient déjà à la qualifier de « science ». Voir J.-J. Courtine, *op.cit.*, p. 77, n° 20.

[463] M. Foucault, *Les Mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1971, p. 32.

[464] M.-H. Prat, *Les Mots du corps*, Genève, Droz, 1996, p. 11.

[465] Voir la *Chiromantie ac Physionomie anastasis* de Bartolomeo della Rocca dit Cocles (Bologne, 1504) et les *Introductiones in Chyromantiam, Physiognomiam*, etc. de Jean de Hayn ou Indagine (Strasbourg, 1522).

[466] J.-J. Courtine, *op.cit.*, p. 34-41.

Dans cet objectif et selon ce schéma analogique, nous pourrons prendre la théorie humorale des quatre tempéraments comme point de repère afin d'aborder la physiognomonie dans les textes de notre *corpus*. Ayant pour but de « connaître les hommes », les deux matières constituent deux faces du même savoir sur l'homme. Etant donné la carence générale de la description du physique dans les récits, la théorie humorale de quatre tempéraments nous offre un support pour examiner quel rôle joue ce savoir analogique dans les récits fictifs narratifs de l'époque :

> Il y ha une maniere de gens qui ont des humeurs colericques, ou melancolicques, ou flegmathicques, il fault bien que ce soit l'une de ces trois : car l'humeur sanguine est tousjours bonne (ce dit on) dont la fumée monte au cerveau, qui les rend fanthasticques, lunaticques, erraticques, phanaticques, scismaticques, et tous les aticques qu'on sçauroit dire : ausquelz on ne treuve remede pour purgation qu'on leur puisse donner[467].

Les quatre humeurs présentées ici, à savoir colérique, mélancolique, flegmatique, et sanguine sont conformes au concept de la correspondance entre l'univers-macrocosme et l'homme-microcosme. La croyance en quatre liquides organiques est une reprise de la science médicale antique, qui est également conforme au concept de la correspondance entre l'univers-macrocosmos, et l'homme-microcosmos. Depuis Hippocrate et notamment avec Galien, la théorie humorale s'est fondée sur la croyance que la santé repose sur l'équilibre[468] de ces quatre tempéraments principaux[469].

Cette théorie de quatre tempéraments, allant de pair avec la science de la physiognomonie, nuance la classification médiévale des personnages par types. La personnalité de chaque individu est expliquée par la prédominance d'un de ces tempéraments. La maladie s'explique par un déséquilibre ou un mauvais fonctionnement de ces tempéraments. En effet, cet aspect pathologique de la théorie humorale apparaît plus fréquemment que celui de l'analogie morphologique dans notre corpus. C'est donc la théorie humorale dans les textes fictifs qui permet le clivage entre les types de personnage médiévaux, et les types émergeants, et explique l'absence de description typologique au

---

[467] *Nouvelles Récréations*, n° 41, p. 174, f. lix v°- lx.

[468] Dont provient d'ailleurs le terme « tempérament », puisque *temperamentum* signifie la « juste proportion ».

[469] M.-M. Fontaine, « Le condottiere Pietro Del Monte et la physiognomonie des soldats engagés dans les guerres d'Italie » dans J. Balsamo (éd. par), *Passer les Monts ; Français en Italie-l'Italie en France (1494-1525)*, Xème colloque de la Société française d'étude du Seizième Siècle, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 95.

seuil de l'époque moderne. Grâce à la caractérisation des personnages en « fanthasticques, lunaticques, erraticques, phanaticques, scismaticques », et aux explications « scientifique » sur leurs causes et effets, les types de personnages sont créés sans le support de la description physique des types. Il faut souligner ici que cette 41ème nouvelle montre un approfondissement particulier du style descriptif qui crée de la vraisemblance *dans* la diégèse :

> Mais le charretier fouettoit tousjours, jusques à tant que le povre gentilhomme fut contraint de se jetter soubz la table sans dire plus mot, en attendant que le charretier eust passé sa fureur : lequel quand il veid que le gentilhomme s'estoit saulvé, se remit au lict et fit semblant de ronfler. L'hoste se leve, qui allume du feu : et trouve ce gentilhomme mussé soubz le banc : qui estoit si petit qu'on l'eust mis dans une bourse d'un double : et avoit les jambes toutes frangees, et toute la personne affollee des coups de fouet[470].

Hassel a donné la source de cette nouvelle[471], mais le style d'écriture est bien celui de Des Périers[472]. L'instance descriptive développe la vraisemblance dans la diégèse, au point que nous pourrions classer l'auteur au même rang que Marguerite de Navarre du point de vue de qualité de style, bien qu'il fût classé parmi les « auteurs mineurs » jusqu'à la récente vogue des études sur les récits de l'époque, et qu'il en soit ainsi encore aujourd'hui pour le grand public.

Combinée avec cette qualité de style dans la création de la vraisemblance de la diégèse, la forte présence de la théorie humorale chez Des Périers nous invite à penser que cette théorie de quatre humeurs, qui joue le rôle du support de caractérisation des personnages, a aussi pour but de renforcer la vraisemblance dans la diégèse, plutôt que de le rendre stéréotypé. Cette théorie, loin d'être scientifique pour le lecteur de nos jours, aurait bien pu fonctionner comme le support de la véracité.

Voyons maintenant la 50ème nouvelle de l'*Heptaméron*. A un homme, tourmenté par u chagrin d'amour, le médecin diagnostique une « oppilation de foye » pour expliquer ce qui jaunit le visage de cet homme:

> Et, pour en cuyder divertir sa fantaisie, fut quelques jours sans la veoir ; dont il tumba en telle tristesse, que l'on mescongnoissoit son visaige. Ses parens feirent venir les medecins, qui,

---

[470] *Nouvelles Recreations*, p. 177, n° 2.
[471] J.-W Hassell, *Sources and Analogues of the 'Nouvelles Récréations et Joyeux Devis' of Bonaventure Des Périers,* vol. I, Capel Hill, N. C., University of North Carolina Press, 1957, p. 161.
[472] *Nouvelles Recréations*, n° 41, p. 176-177, f. lix v°- lx.

> voyans que le visaige luy devenoit jaulne, estimerent que c'estoit une oppilation de foye, et luy ordonnerent la seignée[473].

Le foie étant considéré comme le centre de désir et de sentiment, l'amour refoulé de cet homme bouche la circulation des humeurs et des esprits. Comme le montre cet exemple, la dimension pathologique de la physiognomonie trouve un milieu approprié dans le monde de la nouvelle qui ne développe pas seulement le mobile de la « maladie d'amour » ou d'autres topoi dans le registre de élevé de la poésie lyrique et sentimental mais les réinscrit dans le contexte médical d'où ils proviennent. Prenons ensuite un exemple dans le recueil de Nicolas de Troyes :

> Or es il ainsi que il y avoit leans ung jeune gallent de l'eage de xxii ans ou environ, lequel dès son jeune aage avoit demoré leans longue espace de temps. Sy se faisoit appele Pierre et devés sçavoir que ce dit serviteur Pierre devint tant amoureulx de sa maistresse que il en perdoit quasi les piez, et ne luy osoit dire l'amour dont il l'aymoit. Tant que ung jour entre les autres une maladie le print treshorrible du mal d'aimer. Nul le scet, si ne l'a essayé ! Et ainsi qu'i se pourmenoit par la ville pour cuider passer la merencolye qu'il avoit, va rencontrer une vielle qu'i de long temps congnoissoit bien[474].

Ainsi, Nicolas de Troyes, intégre lui aussi la mélancolie issue de la théorie humorale dans ses récits. La carence descriptive est plus forte par rapport au style de deux auteurs humanistes ci-dessus. Bien que la plupart de ses nouvelles soit composée de narration sans description, cette nouvelle est exceptionnelle pour ses instances descriptives. Lorsque le personnage « se pourmenoit par la ville pour cuider passer la merencoly », la théorie humorale de mélancholie, permet à l'intrigue de se développer autour des actes des personnages basés sur cette théorie. Ainsi, elle fonctionne comme mobile pour approfondir la vraisemblance dans la diégèse.

Cela dit, la différence entre l'auteur de Grand Parangon, et celui de l'*Heptaméron* et de *Nouvelle Recréation* est évident. Comme le signale K. Kasprzyk[475], le soin pour la véracité de source, ainsi que le recours aux Anciens comme support étant absents chez Nicolas de Troyes. En

[473] *Heptaméron*, la 50ème nouvelle, p. 324.
[474] *Grand Parangon des Nouvelles Nouvelles*, chapître 8, p. 54.
[475] K. Kasprzyk, *Nicolas de Troyes et le genre narratif en France au XVIe siècle*, Warszawa-Paris, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe –Klincksieck, 1963, p. 247 : : « Le souci de l'authenticité des récits, qui préoccupe une Marguerite de Navarre, lui est étranger. D'autre part l'attitude médiévale de se réclamer de l'autorité des livres anciens pour donner plus de prestige à sa propre œuvre, n'est pas la sienne, non plus. Ainsi, sans surestimer la portée de sa déclaration qui, loin d'être un programme littéraire, n'est que l'expression de sa simplicité et de sa bonne foi, nous la retiendrons pourtant, comme un phénomène assez rare dans la littérature du XVIe siècle… »

revanche, dans les récits longs de registre sentimental comme *Les Angoysses*, la souffrance amoureuse dépasse la mélancolie stéréotypée. Elle est au centre de récit et fonde l'approfondissement de la psychologie du personnage.

2. La civilité érasmienne

Si l'œuvre de Della Porta représente la physiognomonie de la deuxième moitié du siècle comme science et répond aux besoins de la classe bourgeoise émergeante, celle de la première moitié du siècle est soutenue par *De civilitate morum perilium* (1530) d'Erasme[476]. Ce petit traité d'Erasme, qui connaît un succès immense et rapide en Europe[477] et constitue le pendant de l'art de vivre des courtisans représenté par *Le Livre du courtisan* de Castiglione, et entretient un rapport inséparable avec la science de la physiognomonie[478]. Dans l'étude de N. Elias sur ce traité[479], la nouvelle morale bourgeoise se fonde sur « la civilité érasmienne » qui confirme sur le plan pratique ce qu'affirme la théorie de la physiognomonie. Elle désigne l'« attitude du corps, les gestes, les vêtements, l'expression du visage, tout le « comportement extérieur » que le traité détaille est l'expression de l'homme dans son ensemble[480]. » Il est intéressant de signaler que de cette nouvelle morale bourgeoise émergeante, nous trouvons des exemples dans le recueil de Nicolas de Troyes :

> Sy tu es à la table, tu ne fais que roter et peter devent gens de bien, et hors la table tu dis mal des autres[481].

---

[476] Erasme, *De civilitate morum perilium,* 1530. Pour le succès qu'eut ce petit traité en Europe de l'ouest au cours du siècle, voir N. Elias, *La civilisation des mœurs*, trad. de l'allemand par P. Kamnitzer, 1973, 1997, p. 84.

[477] N. Elias, *La Civilisation des mœurs*, 1969, 1973, p. 78 : « Car sa diffusion était telle qu'il eut de nombreux tirages. De fait, le livre fut plus de trente fois réimprimé jusqu'à la mort d'Erasme, c'est-à-dire dans les six années suivant sa parution. … Deux ans après sa publication parut la première traduction : une traduction anglaise. Deux ans plus tard, il fut présenté sous forme de « catéchisme » ; on commença à la même époque à l'introduire comme manuel dans les écoles de garçons. … Les premières traductions françaises datent des années 1537, 1559, 1569 et 1613. »

[478] J.-J. Courtine, *op. cit.*, p. 30 : « Mais entre civilité et physiognomonie, l'accent se déplace : les physiognomonies figurent plutôt dans l'ordre des représentations et du côté d'une nature de l'homme, les traités de civilité plutôt dans celui des pratiques et du côté des comportements humains. »

[479] Selon N. Elias, la notion de « civilité » dans l'Occident au seuil de l'époque moderne est « l'expression et le symbole d'une réalité sociale qui englobe des nationalités diverses, qui s'exprime – comme l'Eglise – dans une langue commune, d'abord l'italien et plus tard de préférence le français. » (N. Elias, *op. cit.*, p. 83-84.).

[480] N. Elias, *La civilisation des mœurs*, *op. cit.*, p. 87

[481] *Grand Parangon des Nouvelles Nouvelles*, n° 55, p. 139 (f. 136 r°).

ou bien :

> ledit Jehan n'estoit pas comptent, mais regardoit de travers, forncent le nez, rouillant les yeux, grinssant les dens, comme il a de coustume[482].

Tout comme la physiognomonie de Della Porta, le code de la civilité met « l'accent sur le regard, le mouvement, le geste et plus généralement il s'attache à *l'expressivité* du corps[483] ». Le visage étant le miroir de l'âme, Erasme prétend qu'une meilleure nature peut s'acquérir avec l'apprentissage des comportements y compris l'expression du visage. Accompagnés ainsi par « la civilité érasmienne », tous les ouvrages sur la physiognomonie de l'époque s'accordent ainsi sur l'idée que « le visage est au cœur des perceptions de soi, des sensibilités à l'autre, des rituels de la société civile, des formes du politique[484] », et que le « visage résume le corps et donc condense le monde[485]. »

Prenons un portrait de Panurge qui confirme cette vogue de la physiognomonie et cette évolution du portrait :

> Un jour Pantagruel (…) rencontra un homme beau de stature et elegant en tous lineamens du corps, mais pitoyablement navré en divers lieux : et tant mal en ordre qu'il sembloit estre eschappé es chiens, ou mieulx resembloit un cueilleur de pommes du pais du Perche. De tant loing que le vit Pantagruel, il dist es assistans. « (…) Par ma foy il n'est pauvre que par fortune : car je vous asseure que à sa physionomie nature l'a produit de riche et noble lignée, mais les aventures des gens curieulx le ont reduict en telle penurie et indigence[486].

Admirateur d'Erasme[487], Rabelais met fidèlement en œuvre l'argument d'Erasme. Pantagruel voit en Panurge un « homme beau de stature et elegant en tous lineamens du corps » malgré son apparence « pitoyablement navré », et la physiognomonie moderne le fait juger Panurge comme « riche et noble lignée » malgré son apparence « pitoyablement navré en divers lieux ». C'est une nouvelle façon de juger l'homme par sa « nature », et non pas par sa classe sociale comme au Moyen Age.

---

[482] *Ibid.*, p. 142 (f. 136 v°).

[483] J.-J. Courtine, *op. cit.*, p. 26 : « il met l'accent sur le regard, le mouvement, le geste et plus généralement il s'attache à l'expressivité du corps, élément margianl dans les physiognomonies contemporaines de son traité, qui tendent à répéter les leçons médiévales ou antiques, à privilégier la morphologie au détriment de l'expression ; et il faudra attendre l'oeurvre de Porta à la fin du XVIe siècle pour repérer un semblable déplacement à l'intérieur de la physiognomonie elle-même. »

[484] *Ibid.*, p. 9.

[485] *Ibid.*, p. 54.

[486] *Pantagruel*, ch. IX, p. 246.

[487] « Lettre à Erasme », dans *Œuvres complètes*, p. 998 : « *Patrem te dixi, matrem etiam dicerem, si per indulgentiam mihi id tuam liceret.* (Je vous ai donné le nom de père, je pourrais aussi vous donner celui de mère, si votre bienveillance m'y autorisait » (trad. par M. Huchon).

Si la physiognomonie a pour but de lire la nature et la personnalité de l'homme à travers la forme des composants communs du corps humain, la personnalité émerge aussi dans les expressions. Dans ce contexte, la description d'Eudemon prend un aspect nouveau par rapport à celle des romans de chevalerie :

> … tant bien testonné, tant bien tiré, tant bien espousseté, tant honneste en son maintien, que trop mieulx resembloit quelque petit angelot qu'un homme. … Alors Eudemon demandant congié de ce faire audict viceroy son maistre, le bonnet au poing, la face ouverte, la bouche vermeille, les yeulx asseurez, et le reguard assis suz Gargantua, avecques modestie juvenile se tint sus ses pieds…[488].

Cette image, « l'idéal de l'époque[489] », annonce le début d'une nouvelle époque où l'on accorde plus d'importance à la description morale de l'individu qu'à une typologie de l'homme.

> Voyez vous ce jeune enfant ? il n'a encor douze ans, voyons si bon vous semble quelle difference y a entre le sçavoir de voz resveurs mateologiens du temps jadis, et les jeunes gens de maintenant[490].

Comme le font remarquer M. Huchon et M. Screech[491], le terme « mateologien » est employé au sens de « théologien », qui n'apparaît pourtant qu'une seule fois dans l'œuvre de Rabelais. C'est Erasme qui a fait le rapprochement entre le terme « mateologien » et celui de théologien. Etant donné l'admiration qu'il avait pour Erasme, il est probable que Rabelais avait en tête des idées érasmiennes lors de la création de cette scène, et notamment la « civilité érasmienne » qui montre la montée d'une nouvelle morale de la civilité.

Tout comme la société et la physiognomonie, les genres narratifs aussi subissaient une transformation au niveau générique ainsi que stylistique. La narration, ou plus précisément les auteurs des œuvres narratives fictives, semblaient ne pas chercher à concurrencer la poésie sur ce plan de la représentation du corps, et cédèrent le lieu du discours analogique à la poésie, et surtout aux blasons anatomiques qui étaient alors en vogue.

La description physionomique des personnages est souvent restreinte à quelques passages de tradition pétrarquiste qui était prédominante dans la littérature de la cour, comme dans

---

488 *Gargantua*, ch. XV, p.44-45.
489 M. Screech (éd.), *Gargantua*, p. 100, n° 38.
490 *Gargantua*, ch. XV, p.44.
491 cité par M. Huchon, édition des Oeuvres de Rabelais, p. 1104, note 8.

les *Angoysses Douloureuses* et dans l'*Heptaméron*. Non sans choix et restriction du champ descriptif. Lorsque la narratrice des *Angoysses* se vante de sa beauté physique, nous l'avons vu, elle la fait porter davantage sur son corps que sur son visage :

> …ma personne croissoit, et premier que pervinse au treiziesme an de mon aage, j'estoye de forme elegante, et de tout si bien proportionnée, que j'excedoye toutes aultres femmes en beaulté de corps, et si j'eusse esté aussi accomplye en beaulté de visage, je m'eusse hardiment osé nommer des plus belles de France[492].

Dans ce portrait, le rôle du visage est minimisé. A propos des femmes notamment, la référence au visage dans les textes sert uniquement à assurer le schéma dualiste de l'âme et le corps, le visage étant souvent utilisé comme la fenêtre de l'âme blessée, en relation avec le rôle joué par ces indications dans la diégèse. L'aspect symbolique du visage se manifeste dans la douleur sentimentale, comme l'atteste ce passage des *Angoysses* :

> Et je me levay comme femme furieuse, et sans scavoir prononcer la premiere parolle, pour luy respondre, je commencay à derompre mes cheveulx et à violer et ensanglanter ma face de mes ongles, et de mon trenchant cry femenin penetroye les aureilles des escoutans[493].

Dans la 10ème nouvelle de l'*Heptaméron*, nous trouvons une scène comparable. Dans cette nouvelle, singulière dans l'ensemble pour sa longueur ainsi que pour son registre élevé, Floride, l'héroïne porte une blessure grave à son visage :

> parquoy, aymant mieulx faire tort à son visaige, en le diminuant, que de souffrir par elle le cueur d'un si honneste homme brusler d'un si meschant feu, print une pierre qui estoit en la chappelle, et s'en donna par le visaige si grand coup, que la bouche, le nez et les œilz en estoient tout difformez. Et, à fin que l'on ne soupsonnast qu'elle l'eut faict, quant la contesse l'envoya querir, se laissa tomber en sortant de la chappelle le visaige contre terre et en cryant bien hault. Arriva la comtesse qui la trouva en ce piteux estat, et incontinant fut pansée et bandée par tout le visaige[494].

Les deux exemples montrent que le visage joue le rôle de la « fenêtre de l'âme ». Les femmes en proie à une angoisse sentimentale se meurtrissent le visage, soit pour « diminuer » la cause de la souffrance sentimentale, soit pour exprimer celle-ci. Cela dit, s'agissant de l'exemple de Floride, le

[492] *Les Angoysses douloureuses*, f. A 4 iiii, p. 100.
[493] *Ibid.*, f. B 7, p. 118.
[494] L'*Heptaméron*, 10ème nouvelle, pp. 77-78.

luxe de détails « réalistes » se donne « si grand coup » d'une pierre « que la bouche, le nez et les oeilz en estoient tout difformez » et se donne encore un autre coup contre la terre, porte davantage sur la transformation de la beauté en laideur sur l'action que sur le visage lui-même qui s'arrête à deux adjectifs brefs ; « tout difformez » et en « piteux estat décrivant le résultat d el'action. L'emporte ici le rôel du protrait dans l'économie du texte.

Plusieurs hypothèses peuvent être proposées pour cette carence de descriptions sur le visage : la délégation à la poésie lyrique du portrait, l'absence d'enjeu mimétique dans les nouvelles[495] , ou encore le poids de la tradiiotn typologique médiévale.

Dans tous les cas, nous pouvons affirmer que la première moitié du XVIe siècle est une période d'évolution, et la société subit un changement fondamental au point que la hiérarchie sociale se déstabilise avec la chute de la noblesse féodale et la montée de la classe bourgeoise, dans laquelle les types médiévaux fonctionnent de moins en moins pour la véracité de récit, que ce soit celle de l'événement ou de la diégèse. Dans ce contexte d'évolution, le manque de description physique et surtout du visage peuvent s'expliquer, du moins en partie, par le manque de notion du corps individuel, au lieu de l'attribuer, comme l'a fait J.-J. Courtine, à la crise d'identité individuelle dont la notion était encore dans un état de germe.

Cette identité individuelle, l'homme du Moyen Age n'en avait pas besoin, chacun trouvant sa place dans la hiérarchie féodale bien définie, dans laquelle la valeur de chacun dépendait non pas de sa nature, mais de sa classe sociale. Dans cette économie de valeur, le visage n'importait pas autant que dans l'époque moderne pour identifier un individu.

3. Les expressions des types sociaux moraux : expressions du pathétique

Il nous reste donc à chercher ce germe de l'individualité que représente l'écriture des expressions des personnages. Nous entendons par l'expression, l'apparence décrite constituée des mouvements ou des positions du corps y compris ceux du visage qui se situe entre des gestes ou des

[495] G.-A. Pérouse, *Nouvelles françaises du XVIe siècle : Images de la vie du temps*, Droz, Genève, 1977, p. 5 : « Du reste, la « nouvelle » même, à l'origine, n'était pas réellement *en soi* un genre « d'imagination » : elle mettait en forme, le plus souvent en forme facétieuse, des anecdotes réelles – et elle n'était point si différente, en cela, d'un chapitre de « Chronique » Philippe de Vigneulles nous le fera comprendre. » Cf. G. Mathieu-Castellani, *La Conversation conteuse : Les nouvelles de Marguerite de Navarre*, PUF, Paris, 1992, p. 10.

positions, actes naturels et ceux codés. C'est un des aspects ambivalents que présente le corps. Dans le cas du corps réel, la recognition du corps se forme, non par la ligne et la forme morphologique, mais principalement par leurs mouvements qui créent des expressions individuelles. Comme le signale M. Sasaki[496], on ne reconnaît l'homme comme individu que dans ses expressions et mouvements. En d'autres termes, c'est un aspect du corps qui se situe sur la frontière entre le Corps comme récipient commun à l'homme, et le corps de chaque individu. Dans les récits, cet aspect ambivalent peut se transplanter dans la référence à la corporéité qui exprime l'aspect individuel du personnage. A titre de référence, citons un passage d'une nouvelle dans le recueil de Philippe De Vigneulles. Il s'agit d'« ung de noz josne enffans de Mets lequelle à la requeste de son pere volt devenir merchampz » qui part tout seul à Paris :

> Et pour ce, ne volt personne avec luy, ains s'en alla seulelt parmi Paris en levant la teste en hault et en regardant deça et delà où il verroit la plus grant presse de gens[497].

L'air déterminé s'approchant presque de la fierté, le jeune homme est décrit par son attitude de lever « la teste en hault et en regardant deça et delà ». D'un point de vue moral, comme le signale G.-A. Pérouse, ce geste pourrait s'expliquer par sa virilité : « L'homme masculin tend vers le ciel un visage conquérant, que la force virile exalte plus haut que ne fait la réserve féminine[498]. » Nous y voyons un personnage qui n'est ni caricatural, ni héroïque, mais celui individuel qui se lance tout seul dans la grande ville de Paris avec son ambition d'ascension sociale. Si nous faisons un saut jusqu'à Honoré de Balzac du XIXe siècle, il n'est pas trop exagéré de voir dans cette attitude le germe d'un individu moderne, incarné par Eugène de Rastignac.

Ce qui est important ici, c'est que cet aspect individuel est pris comme objet de l'écriture des récits. Si les récits médiévaux montrent les types des personnages de l'époque, et si les modèles

---

[496] A l'égard de la reconnaissance de l'individualité dans le corps, M. Sasaki raconte l'anecdote d'un cinéaste chilien Miguel Littin qui voulait pénétrer clandestinement à Cuba en se déguisant avec une barbe et les lunettes de soleil. Sur la photo, il n'était pas reconnaissable. Lorsqu'il s'est montré devant ses amis sous ce déguisement, au premier abord ils ne le reconnaissaient pas non plus, mais dès qu'il leur a fait un petit sourire, cela l'a démasqué aussitôt. C'est dans l'expression de son visage, et non dans la ligne du visage qu'ils le reconnaissaient. Voir M. Sasaki, *Le Corps : l'origine de la cognition* (*karada : Ninshiki-no-genten)*, Presse Universitaire de Tokyo, Tokyo, 1987, 1997, p. 5.

[497] Philippe De Vigneulles, *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, N° 28, p. 138

[498] G.-A. Pérouse, « La Renaissance et la beauté masculine », dans *Le Corps à la Renaissance, actes du XXXe colloque de Tours 1987*, Céard (J.), Fontaine (M.-M.), Margolin (J.-Cl.) (sous le dir. de), Paris, Amateurs de livres, 1990, p. 63.

changent avec le temps moderne, nous pourrons prendre cette image comme un des types d'une nouvelle classe ascendante, ou bien comme écriture singularisante qui décrit un aspect concret du personnage ayant pour but de rendre la diégèse vraisemblable.

En tant que prédécesseur des recueils humanistes, l'auteur des Cent Nouvelles Nouvelles nous montre le germe de l'individu moderne, qui ne provient ni du courant humaniste ni du néo-platonisme, mais qui dérive de la classe bourgeoise ascendante. Nous pouvons énumérer dans ce troisième courant des recueils les œuvres de Noël du Fail. Les *Propos Rustiques* relatent la vie quotidienne dans deux villages bretons. Lorsque les quatres vieillards comme interlocuteurs sont introduits dans les propos, ils sont accompagnés d'une description physionomique :

> Messire Jean, le feu Curé de nostre Paroisse, estant au haut bout (car à tous seigneurs, tous honneurs), haulsant les orées de sa robe, tenant un peu sa gravité, interpretant ou l'Evangile du jour, ou sur iceluy donnant quelque bonne doctrine, ou bien conferant avec la plus ancienne matrone, près luy assise, ayant son chaperon rebrassé, et voulentiers parloient de quelques herbes pour la fievre, cholique, ou la marriz[499].

Dans le cas de Jean le curé, son allure est bien détaillée en tant que curé « haulsant les orées de sa robe, tenant un peu sa gravité ». Mais c'est en tant qu'ancien de village qu'il est décrit, en « conferant avec la plus ancienne matrone, près luy assise, ayant son chaperon rebrassé, et voulentiers parloient de quelques herbes pour la fievre ». Par rapport à l'archétype de citoyen moderne que peut représenter le jeune garçon dans la nouvelle de Philippe de Vigneulles, les quatres vieillards décrits dans les *Propos Rustiques* représentent la classe paysanne. Contenant des discours critiquants les mœurs des jeunes et faisant l'éloge du passé, l'œuvre porte tout de même la marque de la modernité en détaillant les expressions de chaque individu qui n'ont pas nécessairement un rôle moteur dans l'intrigue, et en soulignant l'aspect individuel de chaque personnage au lieu de le cantonner à son métier de curé.

Comme nous l'avons mentionné dans la première partie, le paradoxe langagier du descriptif fait en sorte que la description corporelle des personnages joue deux rôles opposés. Elle est en mesure de rendre le personnage à la fois catégorique et singularisé en fonction des autres éléments tels que les paramètres de la vraisemblance que nous avons proposés. De même manière,

[499] Noël du Fail, *Propos rustique*, p. 55.

les récits se chargent, à la fois de montrer des types de personnages représentants la société de l'époque, et de viser à la véracité, à savoir l'unicité soit de la diégèse, soit de la source du récit.

Toujours est-il que la carence de la référence aux aspects physiques des personnages reste importante, qu'ils soient stéréotypés ou singularisants, et que la frontière entre ce dont nous traitons comme expression et ceux d'autre nature reste très ambigu. Reprenons ici la description physionomique de Guenelic par la narratrice des *Angoysses* :

> … il me sembla de tres belle forme et selon que je povoye conjecturer à sa phisionomie, je l'estimoys, gracieux et amyable : il avoit le visage riant, la chevelure creppe, ung petit blonde, et sans avoir barbe qui estoit manifeste demonstrance, de sa gentile jeunesse. Il estoit assez honneste en son habit, toutesfoys sans user d'acoustremens superfluz. Et au moyen de la grande chaleur, n'avoit aultre habillement, qu'ung pourpoint de satin noir.

C'est un portrait typique de l'esthétique de l'époque visant à calquer un canon de beauté masculin. Comme nous l'avons déjà signalé, une telle description détaillée de l'apparence d'un individu était rare à l'époque sinon donc que dans des blasons ou bien dans la science physiognomonique, soit pour montrer les canons de beauté, soit pour la classification des individus dans des catégories typologiques. Le personnage de Guenelic n'étant qu'un musicien de la rue, la narratrice le voit tout de même avec des jugements de valeur qui ne sont pas ceux relevant des classes sociales.

Ce qui attire le plus notre attention avec ce portrait, c'est l'expression de Guenelic. Lorsque la narratrice réfère à son « visage riant », nous pourrons l'assimiler, dans les peintures, au sourire de la Joconde ou celui de saint Jean de Da Vinci. Le canon de beauté de l'époque repose sur l'équilibre de la forme et de la ligne, et exclut l'expression individuelle. Dans cette valeur statique, il est possible de supposer que le sourire de la Joconde ou de saint Jean fait une percée dans l'esthétique de l'époque, ainsi que « le visage riant » de Guenelic si nous insistons pour y voir un aspect moderne.

S'agissant de l'*Heptaméron*, la référence aux expressions physiques se développe selon une typologie des passions et de leur expression. Nous pouvons voir que dans la nouvelle 12 de l'*Heptaméron*, sur l'affaire de Lorenzaccio, la référence aux expressions individuelles est relativement détaillée :

> Le gentil homme, oyant les raisons de son maistre, et voyant son visaige non fainct, tout baigné de larmes, en eut si grande compassion(…). Le duc, tout enflambé d'un courroux

> importable, mist le doigt à ses dentz, se mordant l'ungle, et luy respondit par une grande fureur[500].

Les expressions individuelles renvoient à la passion, avec les termes concernants tels que « larmes », « grande compassion », « enflambé d'un courroux », « une grande fureur ». Ici, le geste de mettre « le doigt à ses dents, se mordant l'ungle » est lié directement à cette fureur. La description physique va de pair avec l'expression de l'état intérieur. Comme nous l'avons montré dans la première partie, comme en témoigne la poésie amoureuse contemporaine, c'est l'étude de la passion, dans le contexte de la physiologie notamment néoplatonicienne, qui donne lieu à l'approfondissement du mouvement psychique de l'individu.

Il faudrait ainsi supposer que les facteurs qui permettent l'émergence de la modernité du genre narratif sont nombreux. Les archétypes de personnage changent. Dans des récits antérieurs au XVIe siècle, les personnages et leur caractère sont représentés et déterminés par les métiers et les classes sociales auxquels ils appartiennent, et plus généralement par une typologie du *decorum* qui prend en compte l'âge, le sexe, la place dans la société. En revanche, au seuil de l'ère moderne, la société évolue davantage. Comme nous l'avons déjà relevé dans la partie consacrée à la physiognomonie, J.-J. Courtine affirme que la Renaissance est la « mise en place de l'Etat absolutiste et constitution progressive d'une société civile conçue sur le modèle de la cour[501] », dans laquelle les membres de la commuanuté féodale d'antan sont fondus dans la société civile, et obligés de s'adapter à un nouveau mode de vie qui prépare l'individu moderne.

Le mouvement humaniste permet par ailleurs l'approfondissement de l'individu et donc l'approfondissement de la diégèse. Nous pouvons en déduire qu'afin d'aborder les récits narratifs de l'époque, il faut classifier les modèles archétypaux de personnages en fonction de leurs souches sociales, et prendre aussi en compte les registres des récits dans lesquels ils apparaissent.

[500] L'*Heptaméron*, 12ème nouvelle, p. 91.
[501] J.-J. Courtine, *op. cit.*, p. 46.

Chapitre 4
L'apparence et les habits : L'*Habitus* et le genre

Commençons d'abord par observer la différence entre les habits *réels* et les habits tels qu'ils sont décrits dans les récits. Nous pourrons dégager des enjeux propres à chacun, de la même façon que nous avons distingué ceux du corps réel et du corps écrit. Les habillements *réels* ont deux rôles principaux[502] : pragmatique et symbolique. Le premier rôle des habits est de protéger le corps du froid et de servir à un objectif spécifique comme des costumes des métiers, tels que l'uniforme des soldats, adaptés pour les besoins de chaque métier. Le deuxième rôle des habits, symbolique, signale le statut social ou la personnalité de celui qui les porte.

1. Déguisement : quiproquo

Or, comme nous l'avons remarqué à plusieurs reprises, il ne faut pas confondre les enjeux que présentent les habits dans le monde réel et ceux dans la diégèse. Les rôles des premiers nécessitent une traduction dans la diégèse. Ils devraient être abordés sous l'angle de leur fonction dans le mécanisme du récit. Le premier rôle du vêtement qui est celui utilitaire comme par exemple la protection contre le froid, n'a guère de place dans les récits. Même les costumes des métiers qui ont l'utilité spécifique dans le monde réel, servent dans les récits pour son deuxième rôle symbolique. C'est le statut social que représentent les habits. Dans les récits, ils fonctionnent comme moules de types du personnage.

Le déguisement par exemple, est un des dispositifs préférés de certains auteurs de l'époque, notamment Marguerite de Navarre et Nicolas de Troye qui l'emploient dans de nombreux récits[503], qui nécessite, comme outil incontournable, la référence aux habits des personnages. L'*Heptaméron* comprend de nombreux récits dont l'histoire se déroule autour du déguisement, qui suscite le malentendu entre les personnages. Pour le thème de déguisement, c'est les habits religieux

[502] M. Lazard, « Le corps vétu » dans *Le corps à la Renaissance, actes du XXXe colloque de Tours 1987,* Céard (J.), Fontaine (M.-M.), Margolin (J.-Cl.) (sous le dir. de), Paris, Amateurs de livres, 1990, pp. 77-78.
[503] (ex.) ch 8, ch 15, ch 36, ch 46, ch 62, ch 69, et ch 73 dans le *Grand Parangon* ; les 18ème nouvelle, 23ème, 25ème, 26ème, 31ème, et 69ème nouvelles dans l'*Heptaméron*.

qui sont les plus souvent employés, avec capuchon ou voile, adéquats à cacher le visage des personnages. Voyons un exemple dans la 21ème nouvelle de l'*Heptaméron*, un récit sur l'amour interdit entre Rolandine et un gentilhomme de la cour :

> Et, pour ne perdre le bien de parler à elle tout entierement, faisoit souvent semblant d'aller en quelque voyaige, et revenoit au soir en l'eglise ou chappelle du chasteau, habillé en Cordelier ou Jacobin, ou dissimullé si bien que nul ne le congnoissoit » [...] « et, soubz l'habit de toutes les religions qu'ilz se peurent penser, continuoient leur honneste amityé[504].

Les références aux habits sont ainsi limitées à ceux « de toutes les religions qu'ilz se peurent penser », tels que ceux de « Cordelier ou Jacobin », qui sont pourtant suffisants pour relater le fait de cacher le visage. Les habits religieux accompagnés de capuchon ou de voile sont des outils appropriés pour le thème de déguisement, et dans l'*Heptaméron* qui abonde en nouvelles basées sur le motif de déguisement, l'habit religieux est le plus fréquemment employé.

Concernant les habits d'autres metiers,ils peuvent servir à masquer la personnalité du personnage et ainsi à accentuer le décalage avec celle que représente le metier :

> Et quant il eut achepté une couple de beaulx chevaulx d'Espaigne, s'abilla en pallefrenier et desguisa tellement son visaige, que nul ne le congnoissoit[505]
> Monseigneur d'Avannes, se voyant seul avecq la dame, se despouilla des habillemens de pallefrenier, osta son faulx nez et sa faulse barbe, et, non comme crainctif pallefrenier, mais comme bel seigneur qu'il estoit (…)[506] .

Le thème du palefrenier étant souvent lié à celui ribaud et d'adultère à l'époque[507], le contraste entre un « crainctif pallefrenier » et un « bel seigneur » dépend entièrement du déguisement. La classe sociale et les habits qui la représentent amènent directement à la personnalité du personnage. En effet, comme le montre ce passage, le terme « déguiser » est employé au sens de « cacher », ou de « recouvrir » une personne avec des habits, afin de la rendre méconnaissable[508].

Nous pouvons affirmer que le cadre de cette nouvelle est basé sur le modèle féodal, où les personnages jouent leur rôle en fonction de leur statut social, et non de leur personnalité.

---

[504] L'*Heptaméron*, 21ème nouvelle, p. 161-163.
[505] L'*Heptaméron*, 26ème nouvelle, p. 210.
[506] L'*Heptaméron*, 26ème nouvelle, p. 212.
[507] Voir G.-A. Pérouse, *Nouvelles françaises du XVIe siècle : images de la vie du temps*, Droz, Genève, 1977, p. 152.
[508] Dans le dictionnaire de Huguet, nous trouvons « modeler » et « changer de manière d'agir ».

Autrement dit, l'abondance du thème de déguisement dans l'*Heptaméron* signifie que le recueil joue sur cette typologie pour en déplacer parfois les lignes. Prenons ensuite la 43ème nouvelle de l'*Heptaméron* qui illustre le désir de Jambique pour un gentilhomme de la cour. Pour satisfaire son désir, elle se déguise en sa maîtresse en portant les habits de cette dernière :

> L'heure estoit de cinq et six en yver, qui entierement lui ostoit la veue d'elle. En touchant ses habillemens, trouva qu'ilz estoient de veloux, qui en ce temps-là ne se portoit à tous les jours, sinon par les femmes de grande maison et d'auctorité. En touchant ce qui estoit dessoubz autant qu'il en povoit prendre jugement par la main, ne trouva rien qui ne fust en très bon estat, nect et en bon poinct[509].

Les habits sont décrits par le toucher. Les habillements de Jambique étant « de veloux, qui en ce temps-là ne se portoit à tous les jours, sinon par les femmes de grande maison et d'auctorité », la référence au toucher de velours contribue à la constitution du récit de quiproquo, et les habits jouent le rôle de marqueur de classe sociale[510]. En même temps, la scène étant dans l'obscurité, ce quirpoquo par le toucher oblige la diégèse à approfondir, la descriptif sensitive. En d'autres termes, le quiproquo est un thème plutôt médieval que moderne, mais il a une possibilité de donner lieu au récit d'évoluer vers l'individualisation et la particularisation dans la diégèse.

Dans la même nouvelle, ce gentilhomme finit par reconnaître l'identité de Jambique en lui faisant avec « sa craye blanche », « une marque sur l'espaule, par derriere, sans qu'elle s'en apperceut ».

> Entre autres, veit entrer ceste Jambicque avecq une telle audace, qu'il craingnoit de la regarder comme les aultres, se tenant très asseuré que ce ne povoit estre elle. Mais, ainsy qu'elle se tournoit, advisa sa craye blanche, dont il fut si estonné, qu'à peyne povoit-il croire ce qu'il voyoit. Toutesfois, ayant bien regardé sa taille, qui estoit semblable à celle qu'il touchoit, les façons de son visaige, qui au toucher se peuvent congnoistre, congneut certainement que c'estoit elle .

[509] L'*Heptaméron*, 43ème nouvelle, p. 298.

[510] D. Defert, « Un genre ethnographique profane au XVIe : les livres d'habits », dans *Histoires de l'anthropologie (XVIe-XIXe siècles)*, Paris, 1984, p. 27 : « le vêtement européen se particularise entre le XIVe et le Xve siècle et devient hiérarchique, corporatif, local et personnel. Le développement industriel urbain d'un côté, celui des cours princières de l'autre accentuent ces particularismes et leurs rivalités. Mais il faut attendre le XVIe siècle pour que se stabilise un costume national. »

Introduite dans la scène « avecq une telle audace », Jambique est décrite avec une personnalité qui n'est pas celle d'un archétype du thème de quiproquo par le déguisement. Le gentilhomme ne la reconnaît, ni par la classe sociale, ni par ses habits, mais par « sa taille, qui estoit semblable à celle qu'il touchoit », à savoir qu'elle est privée de son identité sociale. C'est son corps individuel qui constitue le personnage dans le récit. Par surcroît, bien que ce récit porte le cadre typique traditionnel avec le thème de quiproquo[511] à travers le déguisement, ainsi que l'obscurité comme mise en scène[512], le toucher dans l'obscurité crée l'effet du réel du descriptif. Au lieu de servir comme cadre du récit stéréotypé, le motif de déguisement pourrait ainsi donner lieu à une évolution de récit vers un récit moderne, avec lequel l'identité du personnage dépend de moins en moins de la classe sociale, et plus en plus de la fonction psychique de chaque individu.

Cela dit, comme nous l'avons signalé dans la première partie, les récits modernes naissent en même temps que l'émergence de l'indivdu moderne, et ce dernier reste encore dans l'état du germe dans la première moitié du siècle. Pour cette période de transition, D. Defert indique que « le français du XVIe siècle ne distinguait pas encore clairement l'habit de l'*habitus*, ou mode de vie, manière d'être, règle dont le costume était à la fois instrument et emblème[513] ». M. Lazard signale aussi que le terme *costume* n'est qu'une variante du mot *coutume*[514]. Dans le cas de l'*Heptaméron*, ces constats concernant la notion des habits de l'époque semblent aller de pair avec l'évolution de la diégèse ainsi que de notion d'individu dans le récit. Les habits jouent le rôle de marqueurs de l'appartenance à une classe sociale pour définir le personnage. Mais le thème du quiproquo semble

[511] Selon J. Kristeva, le quiproquo fait partie du discours carnaval qui est un des composants de l'intertextualité de la Renaissance, mais à Rabelais près, il semble pertinent de le considérer comme legs médiéval. Voir J. Kristeva, « Problèmes de la structuration du texte » dans *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil dans la collection « Tel Quel », 1968, p. 312 : « Et enfin le discours du *carnaval* joue un rôle important dans la structure du roman. Ce processus est très sensible chez Rabelais : les calembours, les quiproquos, les propos sans suite, le rire, la problématique du corps et du sexe, du subterfuge, du masque, pénètrent dans le livre jusqu'alors sacralisé. Le roman devient ainsi un livre (jusqu'alors produit privilégié de la scolastique) qui englobe la voix de la ville, le chant courtois et le rire carnavalesque, pour ne mentionner que quelques-uns de ces discours dont l'époque est faite. Chez A. de La Sale, c'est surtout le jeu des rôles et le mécanisme du masque qui sont empruntés au carnaval. »

[512] (Ex.), 18ème nouvelle, p. 140 : « Et, après qu'il eut fermé l'huys et osté sa robbe et ses brodequins fourrez, s'en alla mectre au lict où il pensoit trouver ce qu'il desiroit. » ;

[513] D. Defert, « Un genre ethnographique profane au XVIe : les livres d'habits », dans *Histoires de l'anthropologie (XVIe-XIXe siècles)*, Paris, 1984, p. 25.

[514] M. Lazard, « Le corps vétu » dans *Le Corps à la Renaissance, actes du XXXe colloque de Tours 1987,* Céard (J.), Fontaine (M.-M.), Margolin (J.-Cl.) (sous le dir. de), Paris, Amateurs de livres, 1990, p. 77.

prendre part à l'évolution du récit en privant le personnage de son identité sociale et ainsi se mettant à décrire un personnage autre que par sa classe sociale.

Le rôle traditionnel des habits de définir les personnages aurait ainsi disparu avec l'évolution de l'homme moderne dont l'indentité dépend de moins en moins de la classe sociale que représentent les habits. En d'autres termes, les habits comme motifs de déguisement trouvent de moins en moins de place dans les récits, et c'est la parution de nombreux livres sur les habits de l'époque dans la deuxième moitié du siècle[515] qui semble le confirmer.

2. Les habits et l'identité: codifications et évolutions sociales

En revanche, dans d'autres récits de l'époque tels que les *Nouvelles Recréations,* les *Angoysses,* les *Contes Amoureux*, ou l'œuvre de Rabelais, nous ne trouvons guère la référence aux habillemments employée sous ces thèmes, alors que les descriptions vestimentaires dans ces ouvrages abondent. Ils devraient être abordés sous l'angle de la notion d'individu par rapport à l'identité sociale. Voyons un passage dans les *Angoysses* :

> … pour illustrer et esclaircir l'universel monde, je me levay subitement, et commencay à m'appareiller, je vestis une cotte de satin blanc, et une robe de satin cramoisy, j'anornay mon chef de belles brodures, et riches pierres precieuses : et quand je fuz accoustrée, je commencay à me pourmener, en me mirant en mes sumptueulx habillemens, comme le paon en ses belles plusmes, pensant plaire à aultres, comme à moy mesmes, et cependant mon mary se habilloit, lequel prenoit singulier plaisir en me voyant, et me dist qu'il estoit temps d'aller[516].

Pensant « plaire à aultres, comme à » soi-même, la narratrice choisit ses habits, non comme marqueur de sa classe sociale, mais en tant que moyen pour illustrer sa beauté. Dans ses « sumptueulx habillemens, comme le paon en ses belles plusmes », elle est décrite de telle manière que la référence aux habits fait partie des composants, non de l'intrigue, mais de sa personnalité et de son état psychique. Ce que nous voyons dans ce passage, c'est une affirmation et la fierté de soi

[515] D. Defert, *op. cit.*, p. 25 : « Dans la seconde moitié du XVIe siècle se répandirent en France, en Italie, en Allemagne et aux Pays-Bas des recueils de gravures représentant la variété des habits alors en usage parmi les principales nations de la terre. Ces livres se présentaient comme des inventaires et classements des vêtements et ornements ». Pour la référence de ces livres, voir le même article, pp. 40-41.

[516] *Les Angoysses*, p.123 f°2v.

pour sa beauté. C'est un éloge de l'individu, qui reflète la société de la première moitié du sicèle. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent[517], l'intériorisation des sentiments suscite l'emergence de l'individu moderne[518].

En même temps, dans les récits de l'époque, il faut faire le lien entre ce germe d'identité individuelle et la transformation de la société. Le temps moderne est celui de la classe bourgeoise, et ce germe d'identité individuelle sera chargé par cette dernière. La classe bourgeoise aspire à se faire noble sur tous les plans, et la mode vestimentaire vient de la cour. L'habit lui est le moyen le plus accessible. Dès qu'un homme de la classe bourgeoise en acquiert le moyen, il se donne des « robbes et abillement à la mode de la court[519]. » La déclaration suivante de la narratrice des *Angoysses* devrait être replacée dans ce contexte : « J'estois fort curieuse en habillemens, c'estoit la chose ou je prenoye singulier plaisir[520] ».

Cependant, dans la période de transition, il ne faut pas négliger les éléments qui sont considérés comme les legs médiévaux. Dans un sens inverse, la prose narrative de l'époque étant cependant sous une période d'évolution de la société, et la description des types codifiés nous peut offrir un point de repère pour mesurer la modernité du récit. tel que la « barbe longue et les cheueulx tous blant[521] » pour l'ermite. La barbe au lieu de renvoyer à un ermite ou à des bandits, est devenue une mode pour les gentilshommes des cours françaises dans les années vingt[522] :

---

[517] Voir supra

[518] *Cf.* J. Burckhardt, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, 1860, traduit par H. Schmitt, 1958, Plon, revue et corrigée par R. Klein, Le Livre de Poche, 1986, tome I (276 p.), II (443 p.) ; L. Dumont, *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, 1983 ; J. Lecointe, *L'Idéal et la différence: la perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993 ; F. Rouget, *L'Apothéose d'Orphée : l'esthétique de l'ode en France au XVIe siècle de Sébillet à Scaliger (1548-1561)*, Genève, Droz, 1994, p. 87-99 ; Perrine Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence : poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995, surtout I. 1 et III. 3. ; T. Cave, « Fragments d'un moi futur : Pascal, Montaigne, Rabelais », *D'une fantastique bigarrure : Le Texte composite à la Renaissance*, éd. J.-R. Fanlo, Paris, 2000, pp. 105-118.

[519] *Grand Parangon des Nouvelles Nouvelles*, n° 103, p. 210 (f. 209 r°).

[520] *Les Angoysses*, p.124, f. ciii.

[521] Nicolas de Troyes, *Grand Parangon*, ch. 27, p. 84.

[522] Voir n° 2 de la nouvelle 17 dans *les Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*, p. 91 : « La mode des barbes commença en 1521, lorsque François Ier, à la suite d'une blessure à la tête, se fit raser le crâne et pousser la barbe, imité en cela par ses courtisans. Cette mode fut propice aux vagabonds et criminels à qui elle fournissait un moyen facile de se déguiser ».

> Le seigneur de Bonnivet ne dormit pas de son costé ; et, veoyant qu'il estoit heure de se venger de sa cruelle dame, se retira de bonne heure en son logis, et se feit coupper la barbe de la longueur et largeur que l'avoit le gentil homme ; aussy, se feit coupper les cheveulx, à fin que à le toucher on ne peust congnoistre leur difference. Il n'oblia pas les escarpins de feustre et le demorant des habillemens semblables au gentil homme[523].

Afin de « se venger de sa cruelle dame », Bonnivet « se feit coupper la barbe » et porte « des habillemens semblables au gentil homme ». Comme nous l'avons déjà vu, cette description est employée pour l'intrigue de déguisement, thème fréquent dans l'*Heptaméron*. Pour voir le type de descriptions en fonction de paramètres et de fonction narrative, voyons ensuite un passage concernant la barbe dans les *Nouvelles Récréations* :

> Mais bien dit, que l'advocat dont est question portoit longue barbe, chose encores qu'elle ne fust plus nouvelle, car assez d'aultres en portoyent, et de l'estat mesme d'advocat, toutesfois ne plaisoit pas à monsieur Lizet : Par ce que de son regne avoit esté faict l'edit des barbes : lequel pourtant n'avoit pas tenu longuement : Car on suivit la mode de court : là ou chascun portoit barbe indifferemment[524].

La barbe ici est une clef de l'intrigue, mais elle se développe dans les instances narratives et non descriptives. Il en est ainsi parce que la scène est la plaidorie. Des Périers, qui emploie judicieusement ses instances narratives et descriptives selon les thèmes, selon les scènes, se sert de cette nouvelle comme le témoignage de la vie urbaine, ce que fait Noël du Fail pour la vie rustique. Les habits sont ainsi employés, soit comme témoin de la vie quotidienne, soit comme la clef dans le mécanisme de l'intrigue du récit.

Dans l'œuvre de Rabelais en revanche, bien que nous trouvions abondamment des descriptions vestimentaires[525], elles ne servent ni à la constitution de l'intrigue, ni à la mise en valeur de l'individu. Les habits que portent les thélémites nous montrent la position unique de Rabelais par rapport à d'autres textes :

> Les dames au commencement de la fondation se habilloient à leur plaisir et arbitre. Depuis feurent reformeez par leur franc vouloir en la façon que s'ensuyt. [...] Les hommes estoient habillez à leur mode [...]. Mais telle sympathie estoit entre les hommes et les femmes, que par

[523] L'*Heptaméron*, Nouvelle 14, p. 7.
[524] *Les Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*, Nouvelle 17, p. 91.
[525] *Cf.*, M. Marrache-Gouraud, *"Hors de toute intimidation" : Panurge ou la parole singulière*, Études rabelaisiennes, Genève, Droz, 2003.

> chascun jour ilz estoient vestuez de semblable parure. Et pour à ce ne faillir estoient certains gentilz hommes ordonnez pour dire es hommes par chascun matin, quelle livrée les dames vouloient en icelle journée porter. Car le tout estoit faict selon l'arbitre des dames. En ces vestemens tant propres et accoustremens tant riches, ne pensez que eulx ny elles perdissent temps aulcun, car les maistres des garderobbes avoient toute la vesture tant preste par chauscun matin : et les dames de chambre tant bien estoient aprinses, que en un moment elles estoient preste et habillez de pied en cap[526]. »

La description détaillée des somptueux vêtements que portent les Thélémites occupe la totalité de chapitre LVI de *Gargantua*. Pour notre sujet, l'enjeu de cet épisode ne se trouve, ni dans l'abondance rabelaisienne des mots consacrés aux habits des Thélémites, ni dans le rôle des habits dans le mécanisme de l'intrigue du récit que nous avons vu ci-dessus pour d'autres récits, parce que l'abondance descriptive de Rabelais ignore ce mécanisme de l'intrigue.

L'enjeu pour notre sujet est une incohérence que présente l'uniformité vestimentaire des Thélémites. Dans la « religion au contraire de toutes aultres », « par chascun jour ilz estoient vestuez de semblable parure » selon « leur vouloir et franc arbitre » [527]. Plus détaillée est la description portant sur les somptueux vêtements à la mode des thélémites, plus incohérent est le fait que toute « leur vie estoit employée non par loix, statuz ou reigles, mais selon leur vouloir et franc arbitre[528] ». Le narrateur justifie ce paradoxe par la « sympathie » chez les thélémites, qui par « ceste liberté entrerent en louable emulation de faire tous ce que à un seul voyoient plaire[529]. »

C'est ce paradoxe qui embarrasse certains chercheurs tel que F. Rigolot[530]. En donnant l'état des lieux des positions de chercheurs face à l'épisode[531], il les classe en deux positions qui s'affrontent: l'une qui prend l'épisode comme l'utopie de l'humanisme avec l'atmosphère « d'un christianisme platonisant » : l'autre position prend l'épisode comme échec qui n'est pas digne de l'auteur.

---

[526] *Gargantua*, ch. LVI, p. 146-148.

[527] F. Rigolot, *Les Langages de Rabelais*, *Etudes Rabelaisiennes*, t. X, Genève, Droz, 1972, p. 79 : « Ainsi, le fait même de la donation à Frère Jean explique et justifie la cascade d'effets antithétiques qui anime tout le chapitre 52. Deux contrastes s'additionnent. Celui qui résulte du jeu couvent-anti-couvent ; c'est le contraste-moteur à l'origine. Puis celui qui s'élabore peu à peu, à mesure que s'édifie Thélème, entre les mœurs raffinées des nobles pensionnaires et le moine « bien fendu de gueule » (107) qu'est Frère Jean. Thélème, née de l'idée d'un contraste avec le couvent traditionnel, se développe ensuite en gardant en arrière-plan la discordance qui va croissant entre la nature de la récompense et la personnalité du bénéficiaire. »

[528] *Gargantua*, ch. LVII, p. 148.

[529] *Gargantua*, ch. LVII, p. 149.

[530] F. Rigolot, *Les Langues de Rabelais*, Genève, Droz, 1972, p. 77-88.

[531] *Ibid*., p. 77.

Il est vrai que la position favorable à l'épisode, comme celle de M. Screech ne présente pas d'arguments probants à l'égard de ce paradoxe, et elle ne répond pas au fait que ce « franc vouloir » chez les Thélémite « n'a donc rien de personnel ou de singulier. Il ne s'agit surtout pas d'un individualisme avant la lettre. On fuit l'originalité[532]. » En effet, les Thélémites, critiqués par F. Rigolot comme « moutons de Panurge »[533], n'ont pas d'autres caractéristiques que l'inverse de résidents d'abbaye traditionnel, sans qu'il y ait aucun approfondissement indivisualisant à l'égard de leur personnalité.

Il est donc nécessaire d'examiner la conjoncture monastique de l'époque. En effet, la période de la publication de *Gargantua* est celle de la fin des mouvements de réforme monastique, qui précédent, et préparent les mouvements de la Réforme. Il s'agit des réformes de monastères et de couvents, qui, après la guerre de Cent ans et de la crise économique s'atrophient et se modifient au point de perdreleur raison d'être. « Devant des communautés réduites, voire désertées, devant l'ampleur des problèmes de gestion, l'administration des biens l'emporte sur celle des âmes, facilitant l'intrusion de la commande et des séculiers dans le fonctionnement des maisons[534]. »

Face à cette situation critique de la corrupution, du déclin, et surtout de la sécularisation, la réaction commence envers 1480[535] « avec un sursaut de l'idéal et de la spiritualité monastiques[536] ». C'est la nomination de J. Standonk comme principal du collège de Montaigu en 1483, qui symbolise les mouvements de réforme monastique. Il réstaure le collège avec les règles de fer[537], Standonk, « tout-puissant à la Sorbonne[538] » part pour l'exil en 1499 pour un an, par « sa

[532] *Ibid*., p. 92.
[533] *Ibid*., p. 93.
[534] J.-M. Le Gall, *Les Moines au temps des réformes : France (1480-1560)*, Seyssel, Champ Vallon, 2001, p. 25.
[535] Pour la chronologie des mouvements de réforme et de la nouvelle fondation des couvents, voir l'Annexe I de J.-M. Le Gall, *Les Moines au temps des réformes : France (1480-1560)*, Seyssel, Champ Vallon, 2001, p. 601-604. Elle commence en 1481 et s'arrête en 1529.
[536] *Ibid*., p. 29 : « Après une tentative avortée au début du XVe siècle, la Renaissance française qui s'engage vers 1480 coïncide avec un sursaut de l'idéal et de la spiritualité monastiques. La reconstruction patiente du temporel des monastères, entreprise avec la fin des troubles de la guerre de Cent ans, marque moins les contemporains que l'émergence d'ordres nouveaux et le réveil des anciennes formes de vie religieuse. Dans beaucoup de congrégations religieuses, dans de nombreuses provinces, et notamment en île-de-France, de vigoureux mouvements réformateurs apparaissent. »
[537] *Ibid*., p. 35 : « Il enseigne comme régent à Montaigu dès 1476 et en divient le principal en 1483. Il y instaure une discipline de fer, oblige les étudiants à assister à la messe et à respecter la stricte clôture la nuit tombée. Erasme et Rabelais s'en plaindront. Toutefois, la fondation des Capettes et la réforme de Montaigu

féroce violence dans la lutte que l'Université menait contre le roi[539] ». Après le retour avec la permission de Louis XII, il se consacre à la fondation de la Congrégation des Pauvres de Montaigu, nommé Capettes. L'appelation provient de la forme du froc avec capuchon qu'il a imposé comme habit aux moines.

C'est dans ce contexte que nous devons resituer le paradoxe véstimentaire de Thélème. Comme le signale J.-M. Le Gall, « Erasme dénonce le fétichisme vestimentaire. Saint Augustin et encore moins les Ecritures ne prescrivent tel ou tel uniforme. Preuve en est « qu'un habit tenu pour respectable en un endroit est tenu pour extravagant ailleurs ». Lui-même en a fait l'expérience…. Ce relativisme prouve le caractère coutumier des règles[540]. »

Il s'agit ici du rapport entre la liberté individuelle et l'« *habitus monasticus* »[541] qui obligent à l'homogénéitié de la communauté dont Erasme a fait expérience[542]. Quant à Rabelais[543], avec vingt ans de vie aux couvents franciscain et bénédictin, et en tant qu'humaniste sur la lignée d'Erasme, il prend parti pour le libre arbitre de l'esprit humain, et critique fortement les règles monastiques nouvelles :

---

ne suffisent pas à cet homme plein d'énergie. Standonck devient l'âme de la réforme monastique et conventuelle. »

[538] Rodriguez-Grahit, « Ignace de Loyola et le collège Montaigu : l'influence de Sandonk sur Ignace », dans *B. H. R.*, t. 20, 1958, p. 392.

[539] *Ibid*., p. 393.

[540] J.-M. Le Gall, *op. cit.*, p. 555.

[541] D. Defert, « Un genre ethnographique profane au XVIe : les livres d'habits », dans *Histoires de l'anthropologie (XVIe-XIXe siècles)*, Paris, 1984, p. 28 : « C'est alors que commence l'usage du terme d'habit sans doute par une extension de l'expression « *habitus monasticus* ». Aucun dictionnaire du français du XVIe siècle ne donne à cette expression l'acception de « vêtement ». L'*habitus monasticus* désigne la règle, le mode de vie dont le vêtement monastique chrétien, Cassien insiste sur la signification spirituelle et non pas utilitaire du vêtement lequel désigne un genre de vie, montre l'intérieur par l'extérieur et rappelle au moine qui le porte la table de ses obligations. Ainsi son capuchon, vêtement d'enfant, l'avertit qu'il doit de celui-ci conserver l'innocence. Le vêtement est règle de conduite et mémoire de cette règle, pour soi-même comme pour autrui. »

[542] A. Renaudet, *Humanisme et Renaissance*, Genève, Droz, 1958, p. 50 : « Erasme, pensionnaire de Montaigu pendant l'automne de 1495 et l'hiver suivant, était tombé malade dans sa chambre morose et malsaine, et s'était hâté de fuir la direction ascétique de Standonk, qui ne convenait ni à son tempérament ni à la nature de son esprit ».

[543] Arrivé tardivement sur la scène humaniste ? littéraire ? religieuse ? par rapport à Erasme, Rabelais n'a pas connu Standonk.

> la plus vraye perte du temps qu'il sceust, estoit de compter les heures. Quel bien en vient il ? et la plus grande resverie du monde estoyt soy gouverner au son d'une cloche, et non au dicte de bon sens et entendement[544].

Défendant la liberté de l'homme, Rabelais accuse ces règles de priver l'homme de « bon sens et entendement ». Alors que, chez les réformés, « l'entrée en religion est un contrat[545] », et leur manière de vivre en collectivité selon la coutume est une volonté determinée pour restaurer les religions. En effet, c'est dans ce courant de règles de fer de Standonk que nous voyons le berceau des mouvements de la Réforme et de la contre-Réforme. J. Calvin et Ignace de Loyola[546], les deux chefs si opposés qu'ils soient, des Réformés et de la Compagnie de Jésus, ont vécu au collège de Montaigu, et Rabelais n'hésite pas à s'en prendre à eux[547].

Il faut maintenant mettre l'épisode dans ce contexte. La date de publication de *Gargantua* est probablement le début de l'année 1535, quelques mois après les deux événements importants qui ont eu lieu en 1534 : la fondation de la Compagnie de Jésus par les vœux de Montmartre du groupe d'Ignace en août, et l'affaire des Placards en octobre. Parmi les trois groupes qui sont en conflit, à savoir la Réforme, la contre-Réforme, et les humanistes gallicans, Rabelais a dû se sentir obligé de réagir vis-à-vis des mouvements presque simultanés de ses adversaires. L'épisode de Thélème « juxtaposé plutôt qu'entrecroisé » et « qui tourne en queue de poisson »[548], nous fait ainsi supposer qu'il a été ajouté au dernier moment de la rédaction de l'ouvrage, plutôt que d'étant le fruit d'une conception préméditée. La conception de Thélème est donc la manifestation de sa position gallicane contre les mouvements des réformés qui montaient en flèche.

---

[544] *Gargantua*, ch. LII, p. 138.

[545] J.-M. Le Gall, *op.cit.*, p. 12 : « le point de vue des réformés, hostiles à la politique royale, n'est pas pur archaïsme : lorsqu'ils défendent leur liturgie, la couleur de leur habit, l'élection des abbés ou l'idée que l'entrée en religion est un contrat, ils nous ouvrent des perspectives nouvelles sur la manière de faire son salut collectivement, selon la coutume. »

[546] Rodriguez-Grahit prétend que, malgré leur forte ressemblance, les règles de la Compagnie de Jésus n'étaient pas copiées sur celles du collège de Montaigu. Voir Rodriguez-Grahit, « Ignace de Loyola et le collège Montaigu : l'influence de Sandonk sur Ignace », dans *B. H. R.*, t. 20, 1958, pp. 387-401.

[547] Il était trop tôt pour mettre le nom de Calvin sur la porte de Thélème en 1534, mais Rabelais n'oublie pas de l'ajouter sur la liste de diatribe dans le *Quart Livre* en appelant les réformés « les Demoniacles Calvins imposteurs ». *Quart livre*, ch. XXXII, p. 615.

[548] Fernand Desonay, « En relisant l'Abbaye de Thélème », in *Rabelais*, 1953, p. 102, cité par F. Rigolot dans *Les Langues de Rabelais*, Genève, Droz, 1972, p. 77.

Autrement dit, Thélème est l'anti-couvent par rapport aux réformes monastiques qui sont le déclencheur de Réforme et de la contre-Réforme. Inspiré par l'Utopie de Thomas More, et restant sur la lignée d'Erasme pour le libre arbitre, Rabelais crée l'abbaye de Thélème avec deux intentions claires : la chrétienté unie contre la crise de scission, et l'affirmation de l'Eglise gallicane contre la papauté. Lorsque les Thélémites s'habillent de même façon par « harmonie », ce n'est pas parce que les Thélémites sont comme des « moutons de Panurge », il faut les prendre comme une allégorie de la chretienté unie inspirée de l'Utopie de Thomas More. Pour cet objectif, et pour manifester sa position gallicane, il attaque le collège de Montaigu et la Congrégation de Cappette comme berceau de Réforme et le contre-Réforme.

S'agissant des habits somptueux des Thélémites en regard des habits sobres des réformés, Rabelais aurait été conscient de la sensibilité du peuple français par rapport au peuple d'autres pays pour la mode vestimentaire. Comme le constate Guillaume Paradin dans ses *Mémoires de l'Histoire de Lyon*, 1573, la « mutation, & varieté d'habits a tousjours esté naturelle aux François, plus qu'autre nation : en quoy ils reçoivent plus de reputation d'inconstance, que de profit[549]. » Si ce constat était partagé à l'époque, il est possible de supposer que Rabelais aurait donné un sens gallican à la somptuosité frivole des habits des Thélémites contre la frugalité des réformés.

En même temps, concernant l'homogénéité vestimentaire des Thélémites, la critique de F. Rigolot qui y voit un manque d'originalité et d'individualité, soulève un autre problème à l'égard de l'individu moderne dont nous avons étudié l'émergence jusqu'ici. Surtout, par rapport à l'image singularisante de la narratrice des *Angoysses*, le fait que les Thélémites s'habillent de façon uniforme fait un contraste frappant. Nous devons ici nous poser la question suivante : dans la relation humaine de l'époque, que voit l'homme dans l'image de l'autre ? Est-ce seulement la classe sociale qui constitue l'identité de chaque individu ? L'époque de Rabelais se situant dans la période de transition sur le plan idéologique ainsi que sur le plan social, l'homogénéité vestimentaire de la communauté de Thélème devrait être abordée avec cette question sur l'émergence de l'individu moderne et sur le rôle des habits comme signe d'appartenance aux groupes sociaux.

Comme nous l'avons signalé en citant l'affirmation de J.-J. Courtine à l'égard de la vogue de la physiognomonie, dans la modernité où la transformation du régime socio-politique est nette, un individu cherche son identité, non dans la communauté à laquelle il appartient, mais dans

[549] Guillaume Paradin de Cuyfeaulx, *Mémoires de l'Histoire de Lyon*, 1573, Livre I, ch. X, p. 14, 1573.

les signes visibles à ses yeux. Autrement dit, l'uniformité vestimentaire est un signe qui assure l'identité de celui qui le porte, à une période où la communauté change, où elle commence à perdre la fonction principale d'assurer l'identité de ses membres.

En effet, l'approfondissement de l'individu moderne va de pair avec la notion de l'uniformité vestimentaire des groupes sociaux. Le terme « uniforme », au départ n'étant qu'adjectif, et n'est devenu substantif qu'au début du XVIIIème siècle, le concept de l'uniforme comme une tenue homogène s'établit alors [550]. La notion d'uniformité à l'époque moderne signifie l'appartenance d'un individu plutôt à un groupe social qu'à la communauté. N'oublions pas ici que Rabelais a mené presque vingt ans de sa vie au couvent. La vie lui est avant tout communautaire.

L'épisode de Thelème décrit une harmonie communautaire, mélange d'anti-couvent et d'utopie du libre arbitre. Lorsqu'il parle des attributs des pensionnaires de Thélème comme « les belles, bien formées, et bien naturées : et les beaulx, bien formez, et bien naturez », il sont décrits, en tant que membre de la communauté utopique, et non pas en tant qu'individu.

Lorsqu'on parle de l'homme de la Renaissance, il ne faut pas oublier que c'est une époque de transition et de scission. Le changement fondamental de la société exige que l'homme s'adapte aux nouveaux environnements, incitant à l'homme à s'enraciner dans l'individualité. Mais les mouvements de réforme monastique nous montrent que l'aspiration pour la vie communautaire ressuscite en même temps que l'émergence de l'homme moderne. Rabelais était contre les réformés, mais il ne l'était pas contre la vie communautaire. Comme l'affirme J.-M. Le Gall, « Souvent présentée comme un temps d'affirmation individuelle, la Renaissance est aussi en France une renaissance de la vie commune[551]. »

[550] M. Pastoureau, J. Startt, *Uniforme(s)*, Paris, 2002, p. 7.
[551] J.-M. Le Gall, *op. cit.*, p. 68.

Chapitre 5
Le corps à la guerre

Dans le dernier temps de cette partie consacrée au corps perçu, nous traitons du corps proxémique, c'est-à-dire du corps perçu dans l'espace ainsi que selon l'utilisation qu'il fait de l'espacel'espace[552]. Ce thème, dernier aspect du corps perçu, présente l'ambivalence qui refuse notre modalité d'approche dichotomique.

Comme nous l'avons déjà signalé, dans le cas du corps réel, sa cognition s'effectue non dans ses lignes morphologiques mais dans ses mouvements, et l'interprétation est laissée à celui qui le perçoit. Avec l'écriture du corps en fiction, privée de référent, l'équivalent du corps proxémique est l'image figurative corporelle mise en scène, à savoir décrite dans la diégèse. Nous avons déjà traité cette question dans la partie précédente sur la perception décrite et sur la véracité de la diégèse. En revanche, en ce qui concerne l'image perçue, l'absence de matières d'analyse est au point embarrassant pour notre étude de cette partie. Voyons un passage des *Angoysses Douloureuses*, qui abonde fortement en descriptions de perceptions corporelles, comme nous l'avons déjà examiné dans la partie précédente, mais qui rapporte très peu de descriptions du mouvement corporel :

> Ainsi qu'il proferoit telles parolles, mon amoureux cueur se debatoit dedans mon estomach, en muant couleur, du principe, devins palle et froide, puis apres une chaleur vehemente, licencia de moy la palle couleur, et devins chaulde, et vermeille, et fuz contraincte me retirer pour l'affluence des souspirs, dont j'estoye agitée comme le monstrois par indices evidens, gestes exterieures, et mouvements inconstans[553]. »

[552] E. Hall, *La Dimension cachée*, Doubleday, Newyork, 1966, trad. Par A. Petita, Seuil, 1971, pp. 65-66 : « La perception de l'espace n'implique pas seulement ce qui peut être perçu mais aussi ce qui peut être éliminé. Selon les cultures, les individus apprennent dès l'enfance, et sans même le savoir, à éliminer ou à retenir avec attention des types d'information très différents. Une fois acquis, ces modèles perceptifs semblent fixés pour toute la vie. Ainsi, les Japonais qui disposent de toute une variété d'écrans visuels se contentent néanmoins parfaitement de murs de papier comme écrans acoustiques. Passer la nuit dans la chambre voisine, constitue pour l'Occidental une expérience sensorielle inconnue et surprenante. »

[553] *Les Angoyesses douleureuses*, f. A8v° (p. 107).

Ici, pour exprimer son état d'âme, la narratrice s'appuie sur la perception, avec son « amoureux cueur » qui « se debatoit dedans » son « estomach, en muant couleur, du pricipe, devins palle et froide, puis apres une chaleur vehemente ». Or, concernant « l'affluence des soupirs, dont » elle était agitée, la narratrice se contente d'une mention, et s'épargne la description de ces « indices evidens, gestes exterieures, et mouvements inconstans » qui dénotent son état d'âme agité.

Ainsi, dans les récits, le problème principal du corps proxémique se trouve en ce que le mouvement corporel descriptif est souvent remplacé par l'instance narrative, sauf avec les œuvres de Rabelais dans lesquels nous trouvons des descriptions abondantes sur le corps à la guerre :

> Lors d'un coup luy tranchit la teste, luy coupant le teste sus les os petrux et enlevant les deux os bregmatis et la commissure sagittale, avecques grande partie de l'os coronal, ce que faisant luy tranchit les deux meninges et ouvrit profondement les deux posterieurs ventricules du cerveau et demoura le craine pendent sus les espaules à la peau du pericrane par derriere, en forme d'un bonnet doctoral, noir par dessus, rouge par dedans. Ainsi tomba roidde mort en terre[554].

Comme le montre cette scène de combat entre Tyravant de l'armée de Picrochole et le Frère Jean, le corps révèle sa présence dans toute son envergure lors de la bataille. En effet, comme le signale S.-C. Gigon[555], « Rabelais s'y connut en art militaire », et son oeuvre nous fournit des renseignements en abondance sur l'art militaire de l'époque[556].

S'agissant du corps proxémique, J. Gleyse affirme que les « techniques et technologies peuvent être interprétées comme des discours sans mots qu'elles soient internes ou externes au corps. »[557]. A l'instar de ce constat, nous allons analyser, à travers les textes, la transformation des

---

[554] *Gargantua*, ch. XVIIII, p. 120.

[555] S.-C. Gigon, « L'Art militaire dans Rabelais » dans *Revue des études rabelaisiennes*, V, 1907, p. 6 : « Rabelais avait des notions étendues dans les arts de l'ingénieur militaire, de l'artilleur, de l'armurier. Il avait, d'ailleurs, des clartés en art militaire ; les principes du recrutement des armées, leurs divisions en grandes unités, les diverses armes, leurs proportions, leurs tactiques, les services auxiliaires indispensables, rien n'échappait à son observation perspicace. »

[556] Dans le prologue du *Tiers livre*, Rabelais montre son érudition dans le domaine de l'art militaire avec de longues listes de constructions militaires puis de l'armure et de l'équipement équestre militaire, et d'engins de guerre, et des armes. *Tiers livre*, « Prologue de l'Autheur », p. 346-347.

[557] J. Gleyse, *L'Instrumentalisation du corps*, p.22 ; « On comprend toute l'importance de ces positions pour la mise en œuvre d'une archéologie de la rationalisation instrumentale du corps. Si les transformations de l'homme sont indissociables des techniques mises en œuvre par lui, alors les discours tenus sur le corps doivent être perméables poreux aux transformations des techniques matérielles et technologies utilisées à une époque donnée. Les techniques peuvent même devenir, en ce sens, des systèmes de discursivité susceptibles

systèmes militaires de la Renaissance en tant que discours non verbaux sur le corps. En résumé, le thème du corps proxémique sera ainsi traduit par les éléments portant sur « le corps à la guerre » qui est très présent dans l'œuvre de Rabelais.

Le siècle des guerres : isomorphisme militaire en Occident

En effet, au XVIe siècle, la guerre était omniprésente en Europe plus que pendant les autres siècles. C'est le début de la période qui fut « la plus extrême pour le nombre relatif des années de guerre (95%), pour leur fréquence (environ une tous les trois ans), leur durée moyenne, leur étendue et leur ampleur[558] » ce qui fait que le XVIe siècle est, comme l'affirme M.-M. Fonataine[559], un siècle 'militaire'. En France, la première moitié du siècle fut marquée par les guerres d'Italie de même que la deuxième moitié le fut par les guerres de Religion. La rivalité entre les Habsbourg et les Valois formait le cadre politique de l'époque en Occident, et en particulier entre les deux princes François Ier et Charles Quint. Ils étaient les « ennemys jurez et envieux de la grandeur l'un de l'autre, ce qui a cousté la vie à deux cens mil personnes, et la ruyne d'un million de familles[560] ». Après la mort de son père François Ier, Henri II prit sa suite (1549) et repris les guerres contre le Saint Empire de Charles Quint, mais pour finir par perdre le contrôle sur l'Italie avec le traité de Cateau-Cambresis en 1559.

Elles sont au nombre de sept, cinq sous le règne de François Ier et deux sous Henri II. Elles peuvent se diviser en deux phases majeures : La victoire de Marignan (1515) et l'acquisition de Milan, réputé pour les ateliers d'armes et d'armures ; la prise de Milan (1521) qui se termine par la défaite catastrophique de Pavie (1525) pour l'armée française ou François Ier est fait

d'être confrontés à d'autres systèmes de discursivité. Les techniques et technologies peuvent être interprétées comme des discours sans mots qu'elles soient internes ou externes au corps. » Pour renforcer cette affirmation, il cite ensuite un passage de Heidegger, p. 25 : « Afin d'être définitivement compris, il convient encore de citer Martin Heidegger : « La technique n'est pas seulement un outil ou un instrument, mais un monde qui transforme radicalement la façon dont nous nous comprenons nous-mêmes et qui modifie les réalités les plus fondamentales » (cité in Droit R.P., 1990, p.39). Parmi ces dernières probablement peut-on classer le corps, et le corps en tant que système technique. »

[558] G. Parker, « The Military Revolution, 1550-1660 – a Myth ? », *Journal of Modern History*, XLVII, 1976, p.18.

[559] M.-M., Fontaine, *La Représentation du corps à la Renaissance*, *op.cit.*, p. 2.

[560] Monluc, *Les Commentaires*, éd. P. Courteault, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 30-31.

prisonnier[561] ; le sac de Rome (1527) par les armées impériales et la paix des Dames (1529) qui la termina. La succession de Milan où intervenait François Ier allié avec les Turcs et les protestants (1536-1538) ; (1539-1544) ; (1547- ; La guerre de Sienne (1552-1556), et la paix de Crécy (1544), François Ier reconnaît la domination de Charles Quint en Italie et aux Pays-Bas. Mais son successeur Henri II soutient une nouvelle guerre et la France se maintient (traité de Vaucelles, 1556).

Ces guerres de la première moitié du siècle apportent deux changements fondamentaux à la civilisation occidentale. Premièrement, elles bouleversent la hiérarchie sociale en rendant la charge des chevaliers lourds désuets sur le champ de bataille, et comme corollaire suscitent la chute de la noblesse féodale dont la supériorité s'était appuyée sur leur puissance militaire. E. Garin affirme que le XVIème siècle est une période de changement, représentée par des changements dans la guerre[562]. Les guerres sans cesse accélèrent la transformation des armées féodales en armées modernes. En effet, le XVIe siècle est, dans un sens, un temps idéal pour le progrès de la technologie militaire. Il donne lieu à des technologies évoluant à toute allure parce que c'est dans la guerre même que se font les innovations par la nécessité. Plus il y a de guerres, plus les technologies et les tactiques militaires prennent une tournure moderne[563].

Deuxièmement, les guerres d'Italie reforment l'identité de la civilisation occidentale. A l'aube du système monarchique, les pays occidentaux commencèrent à former une identité européenne. La religion chrétienne était autrefois l'élément principal qui formait cette idée de la comunauté chrétienne contre les menaces des Ottomans turcs, mais la Réforme l'a dégradée surtout

[561] Sur le plan tactique de cette défaite, R. Knecht donne un bon résumé dans son « Monluc et l'art militaire », dans *Monluc, d'Aubigné*, p. 116.

[562] E. Garin, « L'homme de la Renaissance », dans *L'Homme de la Renaissance*, 1990, p. 13 : « Nous sommes à une époque de changments rapides dans les activités qu'exercent les hommes, et dans leur manière de la exercer. Il suffit de penser, à propos de la transformation des manières de faire la guerre, aux répercussions qu'ont eues les nouvelles techniques de l'art de la guerre, les nouvelles armes et les nouvelles machines, d'une part sur l'architecture et, de l'autre, sur les armées, des condottieri aux mercenaires. On cite souvent les observations, perspicaces et subtiles, de Guichardin sur le changement radical de la guerre au quinzième siècle, et pas seulement à cause de l'introcution de la « fureur de l'artillerie ». Les défenses changent elles aussi les architectures des villes. Mais avant tout ce sont les armées qui changent et les manières de diriger les hommes, et les hommes eux-mêmes. »

[563] J. Black affirme que l'évolution des armes et tout ce qui est dans le domaine militaire, est le milieu qui constitue le moteur des techniques et des technologies de pointe d'une société. Autrement dit, c'est dans le domaine des armes que nous pouvons trouver des technologies les plus avancées à un moment donné. Voir J. Black, *A Military Revolution ? Military Change and European Society*, London, Macmillan, 1991, p. 6.

à partir de 1520. Elle divisa « la chrétienté non orthodoxe en zones catholiques et protestantes[564] ». En cette période de crise de l'identité européenne, des guerres incessantes contribuent considérablement à la formation d'une autre Europe que chrétienne. Les innovations de tactique, de technologie militaire se propagent et sont partagées par les pays qui se battent les uns contre les autres.

Par ailleurs, cet isomorphisme militaire s'accélère par la présence des mercenaires sur le champ de bataille. L'armée française en particulier dépendait traditionnellement des mercenaires[565]. Voyons sa composition en 1515 :

> Quant à la cavallerie, je pense que la nostre eust battu la leur, car nous avions de bons capitaines et de braves chevaux legiers. Au reste, nostre camp estoit de dix enseignes d'Allemans, dix de Grisons, quatorze de François et de cinq à six mil Italiens[566].

Cette composition mêlée de « dix enseignes d'Allemans, dix de Grisons, quaotroze de Frainçois et de cinq à six mil Italiens » devient le moteur de synchronisation des armées occidentales[567]. Tous les pays employaient ces mercenaires-fantassins, et ils se battent parfois pour la France, parfois pour l'Espagne, de sorte qu'ils entraînent l'isomorphisme militaire des pays ennemis[568]. Par surcroît, la particularité de l'armée française se trouvant dans la dépendance des piquiers suisses et des lansquenets allemands, ces grandes compagnies mixtes amortissaient la xenophobie qui existait pratiquement dans tous les pays[569].

---

564 J. Hale, *La Civilisation de l'Europe à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 5.

565 Jusqu'au milieu du XVe siècle, les mercenaires Ecossais constituaient le noyau de fantassin. Une fois qu'ils sont devenus désuets à cause des progrès en artillerie dans la deuxième moitié du XVe siècle, c'est les piquiers suisses qui les ont remplacés en détruisant les chevaliers. Voir P. Montagnon, *L'Histoire de l'armée française*, p. 34 : « Avant Luis XI, plud d'un Capétien y avait déjà eu recours. Philippe de Valois avait des archers génois, Charles V sa compagnie écossaise de gares du roi, Charles VI près de 7000 Ecossais, et Charles VII sa compagnie écossaise d'archers. »

566 Monluc, *Les Commentaires*, *op.cit.*, p. 263 (1554, 16 juill., *Marignan s'éloigne de sienne*).

567 L'équipement des guerriers des pays différents se ressemblait ainsi de plus en plus, la différence de caractéristique physique se révèle plus voyante. Un grand condottier italien Pietro Del Monte établit une physiognomonie d'après ses observations pendant les guerres d'Italie. Voir M.-M. Fontaine, *Le condottiere Pietro del Monte : philosophe et écrivain de la Renaissance (1457-1509)*, Slatkine, Genève, 1991.

568 Cette tendance à la fusion culturelle s'accéléra avec les guerres d'Italie, où les condottieres recrutaient des mercenaires de tous les pays européens. C'est le départ de « la formation des grandes compagnies composées de gens de toutes origines qui, au retour de la paix ou faute d'employeurs, étaient tentées de faire la guerre pour leur propre compte. » Vori A. Corvisier, Armées et sociétés en Europe, p. 53.

569 J. Hale, *La civilisation de l'Europe à la Renaissance*, p. 60 : « Tous les pays employaient des étrangers comme mercenaires et du moins parmi les officiers des forces adverses, les amitiés et l'admiration réciproque

Comme nous l'avons constaté, l'œuvre de F. Rabelais, abondante en scènes de combats, semble bien refléter « la trace italienne[570] ». Dans *Pantagruel* la guerre avec le pays de Dipsode reflète aussi les guerres d'Italie sur les plans de l'effectif ainsi que de la tactique. Gargantua, assimilé à l'image de François Ier et Picrochole à celle de Charles Quint, la guerre de l'armée de Picrochole contre l'armée de Gargantua fût manifestement basée sur ces guerres d'Italie, et notamment sur la défaite de Pavie. Ce sont donc ces sept guerres d'Italie que nous examinons à travers l'œuvre de Rabelais.

1. Révolution militaire

> Les impressions tant elegantes et correctes en usance, qui ont ésté inventées de mon eage par inspiration divine, comme à contrefil l'artillerie par suggestion diabolicque[571].

Comme le note M. Huchon, l'opposition entre l'invention de l'arme à feu et celle de l'imprimerie furent fréquentes au XVIe siècle[572]. Lorsque cela vient de Rabelais, il est plus éloquent étant donné sa connaissance très approfondie en art militaire de l'époque.

Avec l'amélioration de l'arme à feu, et notamment celle de longue portée, la distance entre les unités adversaires sur le champ s'agrandit et rend les cavaliers lourds obsolètes. Et cela déclenche des changements, non seulement sur le plan tactique et stratégique, mais aussi sur l'ordre social. Nous les examinons dans l'ordre chronologique de guerres d'Italie avec l'œuvre de Rabelais comme témoin.

La transformation des tactiques militaires et la défaite de Pavie en 1525

En 1515, l'armée française a remporté une victoire éclatante à Marignan contre les Confédérés suisses. C'était la dernière gloire de la chevalerie française, symbolisée et ornée par la prouesse du chevalier Bayard qui incarnait l'esprit féodal chevaleresque. Tout au début des guerres d'Italie, Avec la tactique de charge à la lance, le chevalier était une arme en lui-même. Le cheval jouant le rôle d'accélerateur de lance et le chevalier monté celui d'appui et d'appareil de pointage de

---

firent beaucoup pour dissiper les préjugés, comme on peut le constater dans le *Livre des capitaines* de Pierre de Brantôme et, en vérité, dans tous les mémoires militaires du XVIe siècle. »

570 G. Parker, *La Révolution militaire*, p. 52.

571 *Pantagruel*, ch. VIII, p. 243-245.

572 F. Rabelais, *Œuvres complètes*, M. Huchon (éd.), p. 1270, n°1.

la lance, la charge des chevaliers faisait ravage aux combats une fois qu'ils atteignaient leurs adversaires. Avant et pendant la première phase des guerres d'Italie, la plupart des inventions militaires terrestres avaient pour but de l'emporter sur les chevaliers lourds, l'arme la plus redoutable sur le champ de bataille.

Or, par rapport au début des guerres d'Italie en 1494, la bataille de Pavie en 1515 montre l'évolution militaire qui avait eu lieu en l'espace de trente années, et l'importance qu'occupe le cavalier a diminué d'une manière importante[573]. Deux-tiers de l'armée de Charles VIII fut commposée des cavaliers lourds avec lance, alors que celle de François Ier lors de la bataille de Pavie comptait seulement un-cinquième remplacé peu à peu par l'arme à feu et les soldats à pieds. Par conséquent, en quelques trentaines d'années, les disparités entre les différents protagonistes qui furent très fortes en 1494, tendent à s'estomper vers 1530 devant la nécessité de s'adapter à la tactique adverse, chacun des adversaires empruntant aux autres ce qu'il considère comme leurs points forts. Toujours est-il que la fierté française pour la supériorité des chevaliers étaient telle que dans la tactique des unités elle dépendait tout de même des unités de cavaliers et se laissaient dépasser par l'armée de Charles Quint :

> Par dieu je vous metroys en chien courtault les fuyars de Pavye. Leur fiebvre quartaine. Pourquoy ne mouroient ilz là plus tost que laisser leur bon prince en ceste necessité ? N'est il meilleur et plus honorable mourrir vertueusement bataillant, que vivre fuyant villainement?[574]

La défaite de l'armée française de Pavie qu'on peut appeler « l'hécatombe nobiliaire[575] », dix ans après la victoire de Marignan s'explique par la modernisation de l'armée d'Espagne qui accorda plus d'importance à l'infanterie qu'à la cavalerie[576]. L'Espagne a réussi avant la France parce que, à

---

[573] J.-P. Mayer, *Pavie, 1525 : l'Italie joue son destin pour deux siècles*, Le Mans : Cénomane, 1998, p. 38. : « l'armée de Charles VIII était composée de deux tiers de cavaliers. A Pavie, en 1525, celle de François Ier n'en comportera plus qu'un cinquième. A coté de la cavalerie lourde, on emploie désormais des unités autonomes de cavaliers légers à la façon turque : ce sont les stradiots vénitiens ou les chevau-légers français. Excellentes unités de patrouille ou de coups de main, ces chevau-légers ne sont pas encore très efficaces dans la bataille elle-même ni contre la cavalerie lourde, ni contre l'infanterie puissamment armée qui demeure encore maîtresse du terrain et dont la puissance ne fait que s'accroître au détriment d'une cavalerie dont le rôle va en diminuant. »

[574] *Gargantua*, ch. XXXIX, p. 108.

[575] J. Jacquart, « De quelques capitaines des guerres d'Italie », dans *Passer les Monts*, p. 84.

[576] J-M. Sallamann, « L'évolution des techniques de guerre pendant les guerres d'Italie (1494-1530) », *Passer les Monts*, p. 60.

la différence de l'armée française, « il n'existe pas de mépris nobilitaire à l'égard de l'infanterie[577] ». De plus, la guerre de Granada lui a appris l'efficacité des chevaux-légers ainsi que des soldats à pieds. Leur point fort contre l'armée française dans la décennie 1520 fut l'emploi d'arquebusiers au lieu de chevaliers-lourds :

> Après leur retraite, Gargantua premièrement recensa ses gens, et trouva que peu d'iceux étaient péris en la bataille, savoir est quelques gens de pied de la bande du capitaine Tolmere, et Ponocrates, qui avait un coup de arquebuse en son pourpoint[578].

L'emploi de l'arquebuse et de l'arquebusier sur le champ de bataille commence dans les années 1520. Ils n'étaient pas nombreux au départ[579], mais leur propagation sur le terrain était rapide, malgré le mépris porté sur eux de la part des chevaliers, qui les jugèrent indignes. Bayard a fait pendre tous les arquebusiers captivés. Sa mort en 1524 causée par une balle d'arquebuse fut un fin symbolique du temps chevaleresque.

La composition de l'armée des Dipsodes reflète cette transformation sur le champ de bataille. L'armée des Dipsodes est composée uniquement des unités à pieds et à feu, et ne contient pas d'unités à cheval :

> … en l'armée sont troys cens Geans tous armez de pierre de taille, grands à merveilles, toutesfois non tant du tout que vous, excepté un qui est leur chef, et a nom Loupgarou, et est tout armé d'enclumes Cyclopicques. Cent soixante et troys mille pietons tous armés de peaulx de Lutins, gens fortz et courageux : unze mille quatre cens hommes d'armes, troys mille six cens doubles canons, et d'espingarderie sans nombre : quatre vingtz quatorze mille pionniers …[580]

Contre cette composition moderne de l'armée ennemie, l'armée de Pantagruel craint que cette première la « chevauchera à grand coup de picque et de lance[581] », compte tenu de ce qui se passa à la bataille de Pavie.

---

[577] *Ibid*., p. 67.
[578] *Gargantua*, ch. XLIX, p. 132.
[579] Monluc, *Les Commentaires*, p.34, *Escarmouche de Saint-Jean-De-Luz*, (1523, sept.) : « Il faut notter que la trouppe que j'avois, n'estoit que arbalestiers : car encores en ce temps-là, il n'y avoit point d'arquebuziers parmy nostre nation. Seulement, trois ou quatre jours auparavant, six arquebuziers gascons s'estoient venuz rendre du camp des ennemis de nostre costé, lesquels je retins, parce que, par bonne fortune, j'esoits ce jour-là de garde à la porte de la ville, et l'un de ce's six estoit de la terre de Monluc. »
[580] *Pantagruel*, ch. XXVI, p.306.
[581] *Pantagruel*, ch. XXVI, p.307.

L'évolution militaire avec l'arme à feu a ainsi transformé l'espace-temps sur le champ de bataille. Les soldats commencent l'offensive avec une plus longue portée, et la distance entre les deux camps devient plus difficile à franchir avant d'arriver à s'engager à la charge de corps à corps.

Par conséquent, la vitesse des unités devient un des éléments cruciaux. En 1549, à savoir vers la phase finale des guerres d'Italie, l'armée française en tira une conclusion sur la valeur des cavaliers sur le champ. Les cavaliers légers de facto seront institutionalisés et intégrés dans l'armée en tant qu'unité indépendante. Rabelais a bien tiré la leçon de la défaite et l'a intégrée dans son œuvre.

> … ilz adviserent six cens soixante chevaliers montez à l'advantage sus chevaulx legiers, qui acouroyent là veoir quelle navire c'estoit qui estoit de nouveau abordée au port, et couroyent à bride avallée pour les prendre s'ilz eussent peu. … Soubdain arriverent à grande force les chevaliers, et les premiers chocquerent jusques auprés de la navire, et par ce que le rivage glissoit, tumberent eux et leurs chevaulx jusques au nombre de quarante et quatre. … mais quand Carpalim l'apperceut, il courut après en telle hastiveté et allaigresse qu'il le attrappa en moins de cent pas, et saultant sur la crouppe de son cheval, l'embrassa par derriere et l'amena à la navire[582]. »

Ce passage de l'escarmouche menée par la bande de Pantagruel contre les cavaliers légers semble être basé sur le souvenir de la défaite de Pavie en 1525 contre l'armée de Charles Quint, et elle est significative sur le plan militaire, car elle indique le début des temps modernes. Dans *Gargantua*, l'armée de Picrochole envoie l'unité des chevaux-légers pour l'escarmouche, mené par Tyravant :

> Pourtant envoya soubz la conduicte du conte Tyravant pour descouvrir le pays seize cens chevaliers tous montez sus chevaulx legiers en escarmousche, tous bien aspergez d'eau beniste, et chascun ayant pour leur signe une estolle en escharpe, à toutes adventures s'ilz rencontroient les diables, que par vertus tant de ceste eau Gringorienne, que des estolles, yceulx feissent disparoir et esvanouyr[583].

Comme l'explique D. MacCarthy[584], la compagnie des cavaliers légers existait au temps des guerres de Cent ans, mais elle occupait des rôles secondaires. L'effectif de cavaliers légers commence à

[582] *Pantagruel*, ch.XXV, pp.303-304.
[583] *Gargantua*, ch. XLIII, p. 117.
[584] Dugué MacCarthy, *La Cavalerie au temps des chevaux*, Editions Presse Audiovisuel, 1989, p.63 : « Les expéditions entreprises en Italie par les rois de France à partir des toutes dernières années du XVe siècle allaient entraîner une transformation radicale de la cavalerie française. L'allégement maximum de l'armure des cavaliers et la disparition totale de celle des chevaux développeront la création de compagnies de

surpasser peu à peu celui de cavaliers lourds à travers la deuxième moitié de XVe siècle et la première moitié de XVIe siècle. Nous pouvons le constater avec l'étude de F. Lot sur les effectifs de l'armée française pour la période concernée[585].

Cette transformation de tactique touche aussi l'infanterie. Lors de Marignan, la victoire de l'armée française contre les bataillons compacts des Confédérés s'est achevée, non pas grâce aux cavaliers lourds, mais grâce à l'artillerie et à l'infanterie. Les piquiers suisses, efficaces pour bloquer l'avance des cavaliers et ensuite les massacrer, n'étaient pas capables de se défendre contre le feu nourri de l'artillerie. Et leur équipement n'avait aucun avantage contre les fantassins avec même l'équipement.

J.-H. Hale affirme que l'infanterie est devenue dorénavant l'arme décisive sur le champ de bataille[586]. Voyons la suite de l'escarmouche des chevaliers légers de l'armée de Picrochole où Tyravant s'engage au combat seul à seul contre frère Jean :

> (…) Tyravant, lequel coucha sa lance en l'arrest, et en ferut à toute oultrance le moyne au milieu de la poictrine ; mais, rencontrant le froc horrifique, rebouscha par le fer, comme si vous frappiez d'une petite bougie contre une enclume. Adoncq le moyne avec son baston de croix luy donna entre col et collet sus l'os Acromion si rudement qu'il l'estonna : et feit perdre tout sens et movement, et tomba es piedz du cheval[587].

Cette scène est un reflet fidèle de l'actualité du champ de bataille. Même si les cavaliers légers remplaçaient les cavaliers lourds pour compenser l'espace devenu dificile à franchir, une fois que le combat devenait mêlé, ils étaient vulnérables contre les piquiers et les hallebardiers. Les piquiers ayant pour but de freiner la charge des cavaliers[588], étaient dotés de piques « en bois de frêne de

---

cavalerie légère dont les effectifs dépasseront ceux de la gendarmerie d'ordonnance ; celle-ci, par fidélité à des traditions anachroniques, conservera tout son pesant armement défensif. Grâce à cet allégement, la cavalerie retrouvera la vitesse que son alourdissement avait rendue aléatoire, sinon impossible. Elle pourra donc accomplir à nouveau des missions dont elle avait perdu la notion depuis la fin de l'Antiquité. Mais, dès le XIVe siècle, on avait eu recours, épisodiquement et le plus souvent par nécessité ou à l'improviste, à des cavaliers armés, équipés et harnachés à la légère. »

585 F. Lot, *op. cit.*

586 J.-H. Hale, *Artistes and warfare in the Renaissance*, New Haven, Yale Univ. Press, 1990, p.viii : « During the period (from the mid-fifteenth to the mid-sixteenth century) covered by this book, the Art of War underwent important changes. Infantry, rather than cavalry, became the decisive arm. »

587 *Gargantua*, ch. XLIII, p. 117.

588 Les picquiers suisses et leur version allemande les lansquenets, imitation des picquiers introduites par Maximilien, fesaient orage sur les champs de bataille pour les chevaliers. Leur tactique etant d'avancer avec une pique pour frener la charge des chevaliers.

dix-huit pieds de long, soit 5,83 mètres, piques capables d'atteindre le poitrail d'un cheval avant que la lance de son cavalier n'atteigne le piquier[589] », et les hallebardiers entraînés pour les faire descendre du cheval avec leur hallebarde[590]. Par conséquent, les légions d'infanterie, équipées d'arquebuses ou accompagnées des arquebusiers sont des unités qui l'emportent sur les unités de cavaliers dans la plupart des combats. Les légions de frère Jean représentent en quelque un modèle idéal de bataillon d'infanterie de l'époque :

> Le moyne print avecques luy six enseignes de gens de pied, et deux cens hommes d'armes, et en grande diligence traversa les marays, et gainga au dessus le puy jusques au grand chemin de Loudun[591].

Dans la description de l'armée en opération, et surtout en mouvement, Rabelais souligne toujours la « grande diligence ». Or, lorsque frère Jean doit accompagner l'armée de Gargantua, il s'équipe comme les autres « contre son vouloir », car la composition de son armée est déjà quelque peu désuète :

> Après chascun commença soy armer et accoustrer. Et armerent le moyne contre son vouloir, car il ne vouloit aultres armes que son froc davant son estomach, et le baston de la croix en son poing. Toutesfoys à leur plaisir feut armé de pied en cap, et monté sus un bon coursier du royaulme, et un gros braquemart au cousté. Ensemble Gargantua, Ponocrates, Gymnaste, Eudemon, et vingt et cinq des plus adventureux de la maison de Grandgousier, tous armez à l'advantaige la lance au poing montez comme sainct George : chascun ayant un Harquebouzier en crope[592].

C'est une armée à l'équipement complet, avec armure « de pied en cap », montée en coursier, et « chascun ayant un Harquebouzier en crope ». Pourtant, comme nous l'avons déjà signalé, dans l'époque de transition sur le plan tactique, l'armée de Grandgousier semble aller contre son temps, tout comme l'armée de François Ier.

---

[589] L. Funcken, *Le Costume, l'armure et les armes au temps de la chevalerie. 2 :Le Siècle de la Renaissance*, 1978, p. 14.

[590] Si les picquiers furent utilisés pour blocquer l'avance des chevaliers ennemis, les hallebardiers avaient pour but de les accrocher sur leur hallebarde, de les mettre par terre et de les attaquer dans un second temps. Les hallebardiers se mirent au milieu de la formation carrée des piqcuiers avec pour but d'accrocher les chevalier. C'est cette unité qui mit le point final au temps des chevaliers aux combats.

[591] *Gargantua*, ch. XLVIII, p. 129.

[592] *Gargantua*, ch. XXXXI, p. 114.

Une armure complète « de pied en cap », employée pour la bataille de Marignan en 1515 pèse entre 40 et 50 kilogramme[593]. Ce poids lourd de la panoplie exige à l'évidence une grande force physique pour les mouvements. Il est logique que frère Jean « ne vouloit armes que son froc davant son estomach, et le baston de la croix en son poing. » L'espace distancé par arme à feu faisant de la vitesse l'élément crucial pour toutes les unités, il faut voir frère Jean comme modèle de nouvelle armée dont l'allégement de l'armure et le regain de vitesse étaient la tendance irréversible.

Le chapitre XLVIII de *Gargantua* est consacré à l'assaut de l'armée de Gargantua contre celle de Picrochole. Dans les échanges des coups de canon, frère Jean amène ses légions, et par leur vitesse il réussit à prendre d'assaut la ville de Picrochole. Dans l'ensemble du chapitre la description portant sur le corps proxémique, saisit les soldats en mouvement, en collectivité, dans la tactique moderne, à savoir la tactique qui exige la vitesse pour franchir l'espace distancé par l'artillerie, et accorde plus d'importance à la coopération de chaque unité qu'à l'habileté individuelle du soldat.

D'abord, c'est l'artillerie qui montre sa présence sur la scène. L'armée de Picrochole, sortant des remparts, est reçue « à grandz coups de canon que gresloient devers les cousteaux, dont les Gargantuistez se retirèrent au val, pour mieux donner lieu à l'artillerye ». Mais ils ripostent : « Aulcuns de la bande saulvez de l'artillerie donnèrent fierement sus noz gens, mais peu profitèrent, car tous feurent repceuz entre les ordres, & là ruez par terre. »

La disposition de l'artillerie se montre ainsi crucialle pour garder la distance contre l'adversaire. Ensuite, l'enjeu de la bataille dépend de la vitesse des unités et de leur mouvements associés :

> Par quoy se mirent en fuyte sans ordre ny maintien. Aulcuns vouloient leur donner la chasse, mais le Moyne les retint craignant que suyvant les fuyans perdissent leurs rancz, et que sus ce poinct ceulx de la ville chargeassent suz eulx. Puis attendant quelque espace, et nul ne comparant à l'encontre, envoya le duc Phrontiste pour admonester Gargantua à ce qu'il avanceast pour empescher la retraicte de Picrochole par celle porte. Ce que feist Gargantua en toute diligence et y envoya quatre legions de la compaignie de Sebaste[594].

Lorsque les hommes de Picrochole se mettent « en fuyte sans ordre ny maintien », c'est frère Jean qui maintient l'ordre de l'armée « craignant que suyvant les fuyans perdissent leurs rancz, et que sus ce poinct ceulx de la ville chargeassent suz eulx. » Le duc Prhontiste faisant le messager entre frère

[593] J.-J. Jusserand, *Les Sports et jeux d'exercice dans l'ancienne France*, *op.cit.*, p.7.
[594] *Gargantua*, ch. XLVIII, p. 130.

Jean et Gargantua, l'armée de Grandgousier déploie sa force d'action avec mobilité. Frère Jean comme commandant sur le terrain, le combat ne dépend plus de l'habilité individuelle des soldats, mais d' « ordre » et de « maintien ».

Le feu d'artillerie et le manœuvre des unités à pied alternent ainsi pour avancer ces dernières. A chaque phase de combat l'artillerie assure leur passage des contre les coups de canons de l'adversaire. Sans l'aide de l'artillerie, l'armée de Grandgousier « toutesfois grandement feurent endommaigez par ceulx qui estoient sus les murs en coupz de traict et artillerie », et aussitôt, « Gargantua en grande puissance alla les secourir, et commença son artillerie à hurter sus ce quartier de murailles ». Ainsi Rabelais montre que dans la guerre moderne, les unités risquent de subir des dégâts considérables avant d'arriver à la charge au corps à corps. Pour l'avancement des unités, l'aide de l'artillerie est donc indispensable :

> Le moyne voyant celluy cousté lequel il tenoit assiegé, denué de gens et guardez, magnanymement tyra vers le fort et tant feist qu'il monta sus luy et aulcuns de ses gens pensant que plus de craincte et de frayeur donnent ceux qui surviennent à un conflict, que ceulx que lors à leur force combattent. Toutesfoys ne feist oncques effroy, iusques à ce que tous les siens eussent guaigné la muraille, excepté les deux cens hommes d'armes qu'il laissa hors pour les hazars. Puis s'escria horriblement et les siens ensemble, et sans resistance tuèrent les guardes d'icelle porte, et là ouvrirent es hommes d'armes et en toute fierté coururent ensemble vers la porte de l'Orient, où estoit le desarroy[595].

Une fois le passage assuré, c'est au tour de l'infanterie. Au lieu de la prouesse et l'habilité individuelles, c'est l'ordre dans la manœuvre des légions qui joue un rôle déterminant dans le combat corp à corps. Toutes les unités des armes différentes fonctionnent en coalition. De fait, la qualité exigée pour le commandant de l'unité a également changé. Autrefois, le rôle du chef des unités militaires était d'encourager ses soldats par sa propre bravoure et sa présence charismatique en quête d'exploits chevaleresques, au détriment des ordres reçus, ainsi de Bayard[596].

C'est entre les deux batailles, celle de Marignan et celle de Pavie, en l'espace de dix ans que la qualité des capitaines a changé avec la révolution technique. Comme qualité de capitaine, la

---

[595] *Gargantua*, ch. XLVIII, pp. 130-131.

[596] J. Jacquart, « De quelques capitaines des guerres d'Italie de la réalité à l'image » dans *Passer les Monts*, pp. 85-86 : « Au vrai, par sa carrière, Bayard représente bien davantage, l'autre aspect de la plupart de ces capitaines des guerres italiques : celui de baroudeur ne rêvant que d'exploits chevaleresques, fut-ce en désobéissance des ordres reçus : un beau coup d'épée, un raid aventureux, une chevauchée périlleuse l'emportent sur toute autre considération. »

compétence en tactique, à savoir les jugements sur le champ sont plus importants que leur bravoure et leur dextérité en armes. Le but de la guerre est maintenant « de détruire l'ennemi, de le harceler en gardant l'initiative, de le mettre sous pression, de le disloquer jusqu'à son annihilement. Dans ces conditions, la qualité première d'un chef de guerre est l'ingéniosité qui l'emporte sur la bravoure et le sens chevaleresque. Il s'agit pour lui d'ajuster ses moyens aux desseins recherchés »[597].

Pour résumer, c'est la mobilité[598] de l'armée qui est au cœur de la révolution militaire dont nous pouvons constater le résultat sur la scène de bataille. C'est la mobilité assurée par les trois éléments décisif de la guerre moderne : la vitesse et l'ordre dans le mouvement des unités et la communication qui les assurent. Dans le passage, la vitesse et l'ordre sont soulignés dans les mouvements des unités, et le moment critique du combat ne se trouve plus dans le moment de la charge, mais dans la tactique d'utilisation des armes à feu, et la communication entre les unités qui se révèlent comme facteurs décisifs pour répondre aux changements des phases sur le champ de combat.

Dans l'armée moderne, la mobilité de l'armée, assurée par la discipline des unités remplace la prouesse chevaleresque de chaque individu pour emporter la victoire. Et c'est la classe roturière qui forme la base de cette armée moderne. Au cours de la transformation de la tactique militaire, elle trouve le moyen de faire montre de l'infanterie[599]. Ayant comme origine les valets des cavaliers, et les accompagnant dans les batailles, les « enfants » des maîtres chevaliers d'autrefois deviennent maintenant l'unité primordiale de la bataille. Comme l'affirme J.-P. Mayer[600], ils

[597] Jean-Michel Sallmann, « L'évolution des techniques de guerre », *Passer les monts*, p.80. Après cette phrases citées, l'auteur cite des phrases de Hélène Vérin dans sa *gloire des ingénieurs. L'intelligence technique du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris, 1993, p.93-94. « Les véritables vertus d'un homme de guerre se révèlent à sa faculté de bien concevoir et entreprendre ses desseins, pour définir une conduite qui réduise l'incertitude, la difficulté tenant à la multiplicité des facteurs en jeu. »

[598] E. Werner, *Montaigne stratège*, p.12 ; La guerre, explique Montainge au chapitre II, 9, est d'abord et avant tout affaire de mobilité. Les combattants doivent donc pouvoir se déplacer rapidement dans l'espace, et à cette fin ne pas porter d'armes trop lourdes, susceptibles de les gêner dans leurs déplacements.

[599] Monluc, *Les Commentaires*, *op.cit.*, p. 23 : « Et au contraire, j'en ay veu d'autres parvenir, qui ont porté la picque à six francs de paye, faire des actes si belliqueux, et se sont tourvez si capables qu'il y en a eu prou, qu'estoyent fils de pauvres laboureurs, qui se sont avancez plus avant que beaucoup de nobles, pour leur hardiesse et vertu. »

[600] J.-P. Mayer, *Pavie 1525 : L'Italie joue son destin pour deux siècles*, 1998, p. 35 : « L'un des grands changements, c'est la férocité des combats favorisée par l'émergence des grands changements nationaux et l'emploi d'armes destructrices. Au début du XVIe siècle les états nationaux et les clivages idéologiques

bouleversent la hiérarchie féodale avec leur avantage sur le champ de bataille contre les chevaliers, et mettent les chevaliers à la retraite des champs de combat.

Le corps collectif en fiction

En ce qui concerne le corps proxémique dans le monde du récit, la révolution militaire a pour corollaire de susciter une transformation ou une adaptation du corps humain aux nouvelles techniques militaires, c'est-à-dire, une institutionalisation de la technicité du corps qui exige la discipline en collectivité, plutôt que l'habileté en armes qui dépend largement de l'adresse individuelle. La description des effectifs des composantes de l'armée que nous trouvons chez Rabelais fait apparaître une présence de la grande masse des corps rassemblés d'une manière ordonnée :

> Les gens estoient quinze mille hommes d'armes, trente et deux mille chevaux legiers, quatre vingtz neuf mille harquebousiers, cent quarante mille adventuriers, unze mille deux cens canons, basilicz et spiroles. Pionniers quarante sept mille, le tout souldoyé et avitaillé pour six moys et quatre jours[601].

Quand le narrateur décrit ainsi l'effectif de l'armée de Grandgousier par ses chiffres, le corps dévoile sa présence à la fois massive[602] et disciplinée, et cette forme de corporéité que présente la révolution militaire suscite un changement dans le monde des récits.

Comme nous l'avons déjà vu, l'image du corps perçu en fiction avait le rapport inséparable avec l'emploi du personnage dans l'intrigue. Dans le monde fictif, les types de personnages présupposaient une apparence qui leur correspond. L'élite nobiliaire avait l'apparence qui lui correspondait, avec les qualités morales qui l'accompagnent.

Or, s'agissant des fantassins modernes, avec leur caractéristique de la corporéité collective et disciplinée, il ne sont pas pertinents comme personnages dans ce schéma médiéval des récits, sinon qu'ils restent comme image collective, et non individuelle. Par ailleurs, comme les

---

s'imposent. La féodalité est finie, la guerre n'est plus uniquement un sport réservé à l'élite nobiliaire ou la seule occupation épisodique d'aventuriers sans foi ni loi. Chaque soldat désormais a conscience d'appartenir à un groupe, les uns sont espagnols et fiers de l'être, les autres luthériens, certains suisses. »

601 *Gargantua*, ch. XLVII, p. 127.

602 Nous avons ainsi donné une vue générale des armes employées dans la première moitié du XVIe siècle. Au début de la guerre d'Italie, l'armée française fut composée de dix mille hommes, alors que lors de la compagne de 1552 l'armée se composa de quelque trente-cinq mille hommes. En en demi siècle l'envergure de l'armée fut élargi de plus de trois fois et ne cessera pas d'augmenter aux siècle suivant. Voir le schéma de la taille d'armée de chaque pays du XIVe siècle au XVIIIe siècle dans J. Black, *op.cit.*, p. 6.

qualités morales et physiques sur le champ de bataille passent de la prouesse et l'habilité individuelles au jugement tactique et à la discipline dans la mobilité, ce changement se reflète aussi dans les contes militaires. C'est un genre qui prospérait au Moyen Age dans la société féodale, et avait pour but de conserver, diffuser et transmettre la bravoure des chevaliers. Chez les chevaliers pour qui la réputation de bravoure fut considérée comme une des principales vertus, les contes militaires avaient joué le rôle un propagandiste[603], car il était dans leur intérêt essentiel de diffuser leur nom dans le futur ainsi que dans le présent. Or, au fur et à mesure que l'importance des chevaliers se réduisait sur le champ de bataille, le nombre de ces contes s'est aussi réduit.

2. Culture guerrière du corps

Chassée de la guerre, la classe aristocratique est maintenant obligée d'établir son statut perdu en dehors du champ de bataille. L'aristocratie féodale disparaissant[604], une nouvelle classe aristocratique qui est « la noblesse » naît et se met à devenir des « gentils-hommes » et à former un noyau autour de la Cour au lieu de rester dans leur fief. Ainsi, la montée de la classe bourgeoise et la chute de la classe aristocratique ont eu lieu d'abord dans la politique de la cour[605].

Par ailleurs, dans ce courant de la fusion sociale, la qualification des « gentils-hommes » dépendra dorénavant plus de la qualité individuelle que de la souche[606], et cette tendance d'individualisation s'approfondira au fur et à mesure de la modernité. En parlant de la physiognomonie, J.-J. Courtine affirme que la Renaissance est caractérisée par la « mise en place de l'Etat absolutiste et constitution progressive d'une société civile conçue sur le modèle de la cour »,

---

[603] S. Painter, *French Chivalry*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1940, pp. 57-58 : « The absorbing interest in the gaining glory through the practice of prowess and courtesy to the almost complete exclusion of any consideration for practical military objectives is best illustrated in the pages of Froissart. This chronicler frankly states in his prologue that he is writing so that "the great marvels and beautiful feats of arms may be notably registered." In fact he uses this purpose as a basis for assigning to various sorts of men their proper function in society. The warriors strive to win glory, the common people talk abut their deeds, and the clergy write down their feats of arms. To Froissart the Hundred Years War was a long series of knightly deeds. »

[604] Voir G. Bois, « Noblesse et crise des revenus seigneuriaux en France aux XIVe et XVe siècles : essai d'interprétation », dans *La Noblesse au Moyen Age XIe-XVe siècles. Essai à la mémoire de R. Boutruche*, Ph. Contamine éd. Paris, 1976, p.219-233.

[605] Voir N. Elias, *op. cit.*, p. 60.

[606] Voir, H. Lemonnier, *Charles VIII, Lois XII, François Ier et les guerres d'Italie (1492-1547)*, 1982, p. 267-270.

et que c'est un moment « où se pose de façon cruciale la question de *l'identité individuelle* dans des structures sociales en pleine transformation[607]. »

Dans ce contexte social, nous examinons la culture guerrière du corps par rapport aux récits fictifs. Dans la prose de fiction, comme le montre l'œuvre de Rabelais, la corporéité individuelle n'a plus de place à la guerre, de même que l'individualité n'a plus de place dans la tactique militaire. En d'autres termes, le déplacement a eu lieu sur les deux niveaux : le corps à la guerre, perdant son attribut singularisant au détriment de son aspect collectif, se déplace vers la culture chevaleresque et l'art militaire, en même temps que le corps à la guerre *en prose* se déplace vers les traités techniques, le premier étant le lieu approprié pour les personnages individualisants, alors que les deuxièmes traitent du corps dans son anonymat.

Nous voyons donc d'abord la culture chevaleresque comme idéologie de la classe aristocratique qui essaie de garder la supériorité culturelle, une fois perdue la supériorité militaire sur le champ de bataille. Ensuite, nous passons aux arts militaires comme origine de l'exercice physique, qui ne vise plus la noblesse, mais la classe bourgeoise émergente.

Les tournois et les joutes

Les fêtes royales au XVIe siècle étaient accompagnées de défilés militaires et de tournois. Ce sont des occasions pour les chevaliers de toute l'Europe de s'annoblir. Au camp du draps d'or[608], la rencontre des deux cortèges français et anglais était un moment pour confirmer l'identité européenne avec le tournoi et les coutumes qui l'accompagnent, les seuls langages universels qui unissaient les deux pays adversaires.

Dans *La Sciomachie* (1549), Rabelais en tant qu'organisateur des fêtes relate la fête organisée à Rome en l'honneur de la naissance du duc d'Orléans. Il s'agit d'un « simulacre et

[607] *Ibid.*, p. 46.

[608] Nous en trouvons de nombreux témoignages comtemporains, qui relatent les faits en détail et en particulier avec la description sur le corps. *Cf.* Robert de Fleuranges, cité dans J. Jacquart, *François Ier*, p. 121 : « Ainsi s'approchèrent l'un de l'autre, et quand furent près, donnèrent des éperons à leurs chevaux, comme font deux hommes d'armes quand ils veulent combattre à l'espée, et, au lieu d'y mettre les mains, chacun d'eux mit la main à son bonnet et aussi tost l'un que l'aultre et s'embrassèrent et accolèrent moult doucement, puis descendirent de cheval, et de rechief, s'accolèrent. Ce fait, se prindrent par les bras pour entrer dans le beau pavillon tout tendu de drap d'or ».

representation de bataille, tant par eaue que par terre[609] » pour honorer « la naissance d'un si grand Prince destiné à choses si grandes en matiere de chevalerie, et gestes heroiques[610] ». La fête débute par la chasse des taureaux. L'entrée des troupes de Nymphes menée par Diane lui succéde[611], la fête passe ensuite à l'escarmouche assiégée :

> Alors fut l'escarmouche attaquée des uns parmy les autres en braveté honnorable, sans toutesfois rompre lances ny espées. Les derniers entrez tousjours soy retirans vers le fort : les premiers entrez tousjours les poursuyvans, jusques à ce qu'ilz furent prés le fossé. Adonques fut tiré du chasteau grand nombre d'artillerie grosse et moyenne, et se retira son Excellence, et ses bandes en son camp : les deux bandes dernieres entrerent dedens le chasteau[612].

Une fois la démonstration de l'escarmouche est fini, Rabelais décrit la Monomachie, le combat singulier :

> Ceste escarmouche finie sortit un trompette du chasteau envoyé devers son Excellence, entendre si ses chevaliers vouloient faire esprouve de leurs vertus en Monomachie, c'est a dire homme à homme contre les tenans. Auquel fut respondu, que bien voluntiers le feroient. Le trompette retourné sortirent hors le chasteau deux hommes d'armes ayans chacun la lance au poing, et la visiere abbatue. De la bande desquelz pareillement se targerent deux hommes d'armes, lance au poing, visiere abattue. Lors sonnans les trompettes d'un costé et d'autre les hommes d'armes soy rencontrerent piquans furieusement leurs dextriers : puis les lances rompues tant d'un costé, comme d'autre, mirent la main aux espées, et soy chamaillerent l'un l'autre si brusquement, que leurs espées volerent en pieces. Ces quatre retirez, sortirent quatre autres, et combatirent deux contre deux, comme les premiers : et ainsi consequentement combatirent tous les gens de cheval des deux bandes controverses[613].

A l'origine au Moyen Age, le tournoi était un simulacre de la bataille, où les chevaliers s'entraînaient entre les guerres. Au début, tout en restant un simulacre, c'était une occasion pour les chevaliers de « faire esprouve de leurs vertus ». Comme nous l'avons signalé à plusieurs reprises, même après la fin de la scène de combat, son schéma reste imprégné, via la littérature romanesque et notamment celle des *Amadis*, dans la mentalité non seulement des nobles, mais aussi de la classe

[609] F. Rabelais, *La Sciomachie*, éd. citée, p. 961.
[610] *Ibid.*, p. 960.
[611] Au rituel de l'entrée royal, le symbolisme de la fête, nupital d'autrefois devient plus guerrier. Voir *Littérature française du XVIe siècle*, PUF, p. 175.
[612] *La Sciomachie*, p. 968.
[613] *Ibid.*, p.968.

bourgeoise qui était avide de l'élever en voyant la chute de cette première. Cet esprit contribue à la formation de l'identité nationale et européenne.

Mais c'est la mort d'Henri II en 1559 qui met la fin à cette pratique. Il meurt suite à un coup de lance donné par Montgomery dans un tournoi. Henri II, grand amateur de *L'Amadis de Gaule*, épris de tournoi et d'exercice physique était le dernier roi français qui représentait cet esprit. C'était un événement symbolique et décisif pour clôturer la culture chevaleresque. Après cet accident, le déclin des duels se confirme clairement avec un autre accident de Charles IX lors d'un tournoi où il a été gravement blessé par le duc de Guise. Sous le règne de Luis XIII, le tournoi cède sa place aux carrousels[614].

En revanche, la chevalerie n'a plus de place dans les récits fictifs de genre réaliste qui fonctionnent comme reflet de l'actualité. Comme nous l'avons signalé, ils nécessitent des types de personnages représentants chaque classe avec leur apparence convenue. Mais la classe aristocratique d'antan n'existant plus, la pratique de la courtoisie et la quête de gloire n'ont plus de place dans les récits, sinon comme objet de satire que nous voyons dans *Don Quichotte*[615].

Combat et Duel

Contrairement aux défilés militaires et les tournois, les combats survivent plus longtemps en pratique :

> Dont dict à ses compaignons Geans. « Paillars de plat pays, par Mahom si aulcun de vous entreprent combatre contre ceulx cy, je vous feray mourir cruellement. Je veulx que me laissiez combatre seul : ce pendent vous aurez vostre passetemps à nous regarder[616]. »

[614] Voir M. Monestier, *Duel*, p. 97.

[615] S. Painter, *French chivalry*, p. 62 ; « The conditions of the fifteenth century drove the practice of courtesy and the search for glory from the battlefield and forced them to take refuge in the martial sports from which they had sprung. Among the nostalgic noblemen who tried to preserve the knightly parctices of the past was many a forerunner of Don Quixote. … The martial sports which had delighted the knights of mediaeval France died on the field of Agincourt, but the corpse was not buried until Montgomery's lance ended the reign of Henry II. » (*Histoire de Guillaume le Maréchal*, II ; lines 12687-12700. Painter, *William Marshal*, p. 134.

[616] *Pantagruel*, ch. XXIX, p. 317.

Cette scène de combat entre Pantagruel et Loupgarou prend la forme du duel, le combat à deux. D'après F. Billaçois[617], le cadre du duel dans la première moitié du XVIe siècle est le suivant : « demande et octroi du camp, envoi de hérauts, contrôles et arbitrages des parrains et du maître de camp, suspension du combat par jet du bâton royal, sanctions contre le vaincu condamné par sa défaite[618]. »

C'est donc « le souverain qui accorde le camp, fixant l'emplacement et la date du combat.[619] » Et si c'est le souverain même qui s'engage dans le duel, comme le cas de Loupgarou, c'est naturellement lui-même qui décide la façon avec laquelle le combat soit fait. Et le « maître du camp interdit aux spectateurs toute manifestation pouvant perturber le combat et favoriser l'un des adversaires[620]. » Le duel le plus célèbre au XVIe siècle est celui entre Jarnac et La Châtaigneraye, le dernier duel judiciaire en 1547. Rabelais le cite dans sa *Sciomachie*[621], et Brantôme, qui était le propre neveu du vaincu La Châtaigneraye, y consacre onze passages.

> Puis luy getta de sa barque, qu'il portoit à sa ceincture, plus de dix et huyct cacques et un minot de sel, dont il luy emplit et gorge et gouzier, et le nez et lez yeulx. De ce irrité Loupgarou luy lancea un coup de sa masse, luy voulant rompre la cervelle. Mais Pantagruel feut habille et eut tousjours bon pied et bon œil, par ce demarcha du pied gausche un pas arriere, mais il ne sceut si bien faire que le coup ne tumbast sur la barque, laquelle rompit. Mais Pantagruel feut habille et eut tousjours bon pied et bon œil, par ce demarcha du pied gausche un pas arriere, mais il ne sceut si bien faire que le coup ne tumbast sur la barque, laquelle rompit en quatre mille octante et six pieces et versa la reste du sel en terre[622].

---

[617] Pour la culture du 'Duel' aux XVIe et XVIIe siècles, un ouvrage de F. Billaçois nous fournit des renseignements. F. Billaçois, *Le Duel dans la société française des XVIe-XVIIe siècles : Essai de psychosociologie historique*, Les éditions de l'EHSS, Paris, 1986. Voir aussi, P. Brioist , H. Drevillon, P. Serna, *Croiser le fer : Violence et culture de l'épée dans la France moderne (XVIe-XVIIIe siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002 ; D. Lintner, « *Avatars de l'épopée dans la geste rabelaisienne et les histoires comiques du XVIIe siècle* », thèse soutenue en 2011 sous la direction de Michel Magnien, à Paris III, p. 145-158 ; E. Schalk, *L'épée et le sang, une histoire du concept de noblesse (vers 1500-vers 1650)*, Seyssel, Champ Vallon (1986), 1996. Nous remercions D. Lintner pour ces références.

[618] F. Billaçois, *op. cit.*, p.98. Voir aussi p.23-30.

[619] *Ibid.*, p.25, qui cite l'œuvre de C. Coteraeus, *De jure et privilegiis militum libri tres*, 1er éd. Lyon, E. Dolet, 1539.

[620] F. Billaçois, p.27. qui cite *L'Ordre du combat…* , p. 212 : « ne mouvoir ne faire signe de pieds ne de mains, ne parler ne tousser, moucher ne cracher sur peine d'avoir le poing coupé ».

[621] *La Sciomanchie*, p. 959. Nous l'avons déjà cité ce passage dans la partie précédente. *Supra.*, p.XXXXX

[622] *Pantagruel*, ch.XXIX, p. 318.

A la différence de l'image répandue du duel de nos jours, la forme qui semble primitive comme celle de Pantagruel et Loupgarou, nous montre l'essentiel du duel. Selon un théoricien italien Muzio, qui a eu beaucoup d'influence au milieu du siècle, « ce n'est autre qu'une bataille faicte de corps à corps, sur la preuve de la vérité ; quand je dy corps à corps je ne la limite point à deux seulement. [623]» Il faut souligner ici que l'utilisation d'armes n'est que secondaire dans la démarche et que c'est une bataille « faicte de corps à corps » avant tout[624]. Vers la fin du siècle, comme le dit Jean de La Taille, le combat « en chemise et à pied est la forme de combat estimée la plus généreuse[625] ».

Après ce duel du Jarnac, le duel judiciaire est interdit et le duel du point d'honneur le remplace. S'apparentant à l'esprit chevaleresque, la vogue du duel en France est inséparable de la chute de la chevalerie sur le champ de bataille. La retraite des chevaliers aux champs de bataille était une sorte de chômage culturel, qui avait à créer les nouvelles activités de même nature et conformes aux intérêts de la classe aristocratique. Malgré la disparition de cette activité de faire la guerre, il en subsiste la culture. Cette culture devenue symbolique par excellence, permet aux nobles de se différencier par rapport au peuple et ainsi de justifier leur existence.

Avec ce motif social de la part de classe noble, et à l'aide stratégique des maîtres italiens qui visent à s'installer dans la société, l'institutionalisation et le raffinement du duel a eu lieu peu à peu au cours du siècle, et voit son paroxysme au temps d'Henri II après 1560. Comme Henri VIII qui a commencé les guerres d'Italie en poursuivant l'esprit romanesque chevaleresque, féru aussi d'héroisme chevaleresque et avait hâte de confirmer sa position sur le trône[626] en acconrdant un sens symbolique chevaleresque au duel de Jarnac.

Ainsi, dans la deuxième moitié du XVIe siècle, la France est déjà devenue le premier pays en Europe pour la culture du duel[627]. La suprématie de la chevalerie d'autrefois la justifie, et le

---

[623] Justinopolitain Mutio, *Le Combat, avec les responses chevaleresques*, Lyon, 1561, ch. I, cité par F. Billaçois dans *Le duel*, p.14.

[624] En s'assimilant au tournoi, le duel à cheval est tombé peu à peu désuet ainsi que les équipement défensifs comme le casque, la cuirasse et le bouclier.

[625] La Taille, *Discours notable des duel*, p. 11, cité par F. Billaçois dans *Le Duel*, p. 105.

[626] F. Billaçois, *Le Duel*, p.89-90.

[627] *Ibid.*, p. 81 : « … dès le troisième quart du XVIe siècle, « les seuls Français » -selon la formule d'un contemporain –« s'adonnent téméraiement au duel », ou du moins s'y adonnent avec une ardeur qui n'a pas d'équivalent ailleurs. … Il faut donc prendre comme constataion disant que leurs compatriotes ont surpassé leurs maîtres italiens, ou que le duel ramené de Naples par l'armée de Charles VIII trouvait en France son terrain le plus favorable… comme en témoignait déjà le caractère des anciens Gaulois. » F. Billaçois nous donne dans une note des références importantes sur les auteurs français sur le duel qui affirmaient la

nombre de duels qui augmente sans cesse le confirme. En effet, rien que sous le règne de Henri IV, il y a huit mille gentilshommes tués en duel[628].

Comme nous l'avons déjà signalé, dans la littérature, ils trouvent leur place plutôt dans les chroniques[629] que dans les récits fictifs. Encore une fois, à l'œuvre de Rabelais près, le corps à la guerre ne semble pas avoir d'affinité avec les récits fictifs[630]. Nous savons qu'avec les guerres de Religion, le temps heureux pour les récits voit sa fin. Dorénavant, les guerres ont lieu à l'intérieur du pays et les récits fictifs ne sont plus appropriés pour relater l'ambiance sanglante qui régne dans la société. C'est le temps où la réalité dépasse la fiction.

Par surcroît, c'est la période de conflits, non seulement entre les Catholiques et les Protestants, mais aussi entre les classes sociales différentes, à savoir entre les nobles de souche et les nobles parvenus[631]. En d'autres termes, dans la période de transformation de la hiérarchie sociale, le mécanisme du récit basé sur les types de personnages ne fonctionne plus. Comme nous l'avons vu, dans les récits de notre période, l'emploi et la personnalité du personnage vont ensemble.

Ainsi, cela va de soi que les proses fictives, quelque peu négligées dans la hiérarchie littéraire ne sont plus le lieu approprié pour relater les combats ainsi que pour les duels. Ce sont des activités gardées pour la classe noble, que ce soit la nouvelle ou l'ancienne. C'est pour cela que la

---

surprématie des français sur maîtres italiens ; Boissat, *Recherches sur les duels*, p.39 ; Brantôme, *Discours sur les duels*, p.288 ; Sc. Dupleix, *Les Loix militaires touchant le duel*, Paris, 1602, p.107, G.D.T., *Discours des duels*, f° 23.

628 A, Emile, *Manuel d'escrime (Fleuret, épée, sabre)*, Paris, Garnier Frères, 1906, p. 377. Il ne précise pas la source de ce nombre. Mais à partir de nombre de grâce accorée par le roy aux duellistes, F. Billaçois affirme l'impossibilité de chiffrer le nombre de duel exécuté. Voir F. Billaçois, *op. cit.*, p. 114-115.

629 F. Billaçois, *op. cit.*, p. 33 : « Leurs récits émaillent comme des joyaux les chroniques que composent, pour la gloire et le délassement des nobles et des princes, les Froissart, les Monstrelet, les Chastellain, les La Marche… Cette littérature anecdotique des chroniques se double d'une littérature juridicoprotocolaire sur les combats. »

630 Dans le domaine de la poésie, nous pouvons faire référence à Ronsard, Du Bellay, et Desportes. Voir la thèse de M.-M. Fontaine, *La Représentation du corps à la Renaissance : Dans la littérature française (1530-1560) (Introduction à l'Etude des exercices corporels)*, soutenue le 16 janvier 1999 à l'Université de Paris IV-Sorbonne, tome I.

631 C'est aussi la cause de l'augmentation en nombre du duel après les guerres de Religion. F. Billaçois, op. cit., p.54 : « Le duel, en effet, est une façon de proclamer et de réaliser l'égalité entre *gentry* des Communes et *Lords* de la Chambre haute. Et une analyse plus approfondie nous montrerait vraisemblablement ce que nous décelons en France dans des circonstances analogues : quand le modèle monarchique s'embrume, quand s'impose le modèle d'une assemblée délibérante, d'un Parlement (au sens le plus étymologique du mot), joutes oratoires et combats singuliers fleurissent simultanément. »

Pléiade s'engage dans la description méticuleuse des combats en poésie[632], et non pas les conteurs de prose fictive.

Des arts guerriers à l'éducation physique

Nous référons ici à l'art de l'épée comme une des origines de l'éducation sportive de nos jours[633], et prenons les passages de Rabelais, non comme témoin, mais comme bourgeon de la transformation de l'exercice physique qui aura lieu dans la deuxième moitié du siècle. Dans le chapître XXIX de Pantragruel, Pantagruel fait face aux Loupgarou et les trois cents Geants, et Panurge l'encourage à les battre « à la vieille escrime » :

> Seigneur voyez là les Geans qui sont yssuz, donnez dessus à vostre mast gualantement à la vieille escrime, car c'est à cest heure qu'il se fault monstrer homme de bien, et de nostre cousté nous ne vous fauldrons, et hardiment, que je vous en tueray beaucoup. Car quoy ! David tua bien Goliath facillement. Et puis ce gros paillard Eusthenes, qui est fort comme quatre boufz, ne s'y espargnera. Prenez couraige, chocquez à travers d'estoc et de taille[634]. »

Représenté par la monomachie de David et Goliath, les luttes d'antan sont un motif souvent traité en poésie de la Renaissance, à l'époque où la prédilection pour l'Antiquité et pour les mythes bibliques suscite dans de nombreux domaines la reconstitution de leurs activités , y compris les jeux et exercices physiques[635]. Dans ces paroles de Panurge, il faut voir non seulement la préférence donnée au style antique de lutte, avec laquelle la légèreté et la dextérité de David surpassent le poid et la taille de Goliath, mais aussi le changement fondamental de la notion même de lutte, et le concept du mouvement corporel qui consiste en la maîtrise du corps et ses mouvements, ainsi que la morale de la magnanimité dans le combat qui nécessite le « couraige ».

---

632 Voir M.-M. Fontaine, *La Représentation du corps à la Renaissance*, *op.cit.*, p. 73-91.

633 La notion médicale du corps chez Merculialis est aussi incontournable pour le sujet, mais nous renvoie à l'article de V. Nutton, « Les exercices et la santé : Hieronymus Mercurialis et la gymnastique médicale », dans Le *Corps à la Renaissance*, pp. 295-308.

634 *Pantagruel*, ch.XXIX, p.316.

635 M.-M. Fontaine, *La Représentation du corps à la Renaissance, op.cit.*, p. 71 : « On ne saurait donc minimiser la référence à l'Antiquité dans les jeux et exercices corporels. Il ne s'est jamais agi, avant une date assez tardive, d'érudition scientifique dépourvue de toute autre finalité que la restitution historique la plus exacte –en apparence du moins- , et on ne pourra guère accuser ces écrivains d'avoir voulu faire illusion sur leur quête de scènes antiques tout était fait, en effet pour concevoir, sentir, éprouver physiquement ce qui avait pu être exécuté dans les siècles antérieurs, en travaillant toujours sur le présent qui permettait de le comprendre. »

Nous avons déjà vu dans le chapitre précédent le duel entre Pantagruel et Loupgarou qui suit ces paroles de Panurge. Ce duel primitif du corps à corps connaît une évolution notable au cours du sicèle. Parmi les pratiques comme legs de guerres médiévales, et en particulier, l'art equestre et l'art de l'épée sont les activités qui montrent le mieux « le passage d'une technique militaire à une technique corporelle[636]. »:

> … tous les passetemps que le jeune prince aymoit, Amadour les sçavoit tous faire ; et sur tout estoit fort adroict à manier les chevaulx, et s'ayder de toutes sortes d'armes, et à tous les passetemps et jeux que ung jeune homme doibt sçavoir[637].

La référence à ces exercices « que ung jeune homme doibt sçavoir » est fréquente dans notre corpus, servant comme un des attributs principaux constituant un certain type dans le récit qui est le jeune gentilhomme de qualité.

Parmi ces jeux et ces exercices, l'art equestre, l'art de la voltige à cheval, et le maniement d'épée appartenaient à la classe noble comme activité de « passetemps ». Ce sont les legs de l'arme courte et de la cavalerie lourde qui ont été privés de leur rôle premier dans la véritable guerre. Mais en temps de paix, ils constituent le divertissement des nobles en tant qu'élément spectaculaire[638].

Parce qu'elle est à l'origine de l'éducation physique sportive de nos jours, nous nous concentrons ici sur l'art de l'épée. Originaire de l'exercise militaire, cet art complète la guerre véritable, au moins chez les nobles, ainsi que chez les maîtres italiens et les auteurs des traités physiques qui ont pour but de s'anoblir à travers ces exercises. Cette stratégie remporte un succès parmi les hommes du XVIe siècle en France et en Europe :

> [...] de la vint à Thoulouse où aprint fort bien à dancer et à jouer de l'espée à deux mains, comme est l'usance des escholiers de ladicte université, mais il n'y demoura gueres[639].

---

[636] Le *Corps à la Renaissance*, p. 480.
[637] *L'Heptaméron*, ch. X, p. 59.
[638] M.-M. Fontaine, *La Représentation du corps à la Renaissance*, p. 62 : « Ainsi lie-t-il encore, comme ils le font tous, des activités techniques liées aux métiers à des activités de jeux guerriers ou aux guerres véritables. La confusion même est l'une des formes de leur réflexion car ils savent qu'une technique utilitaire peut appartenir à une activité de divertissement et qu'une technique guerrière peut se préparer ou se continuer dans les systèmes spectaculaires du temps de paix. »
[639] *Pantagruel*, ch. V, p. 230.

Cette vogue du maniement de l'épée reçu négativement par l'autorité[640], ne cessait cependant pas de se répandre surtout parmi les étudiants qui ne venaient plus aux cours universitaires pour aller à l'école de l'épée, au point que le parlement fut obligé d'émettre des ordonnances pour bannir les maîtres d'armes de Paris en 1554 et en 1575[641].

En effet, cet art subit une transformation importante au cours du XVIe siècle pour survivre et pour devenir l'escrime, la canne et le bâton de nos jours. Dans la première moitié du siècle, avant la transformation en discipline sportive, nous pouvons constater dans ce passage de *Gargantua* la diversité des arts des armes qui fleurissait au Moyen Age jusqu'à la Renaissance :

> Un aultre jour se exerceoit à la hasche. Laquelle tant bien couloyt, tant verdement de tous pics reserroyt, tant soupplement avalloit en taille ronde, qu'il feut passé chevalier d'armes en campaigne, et en tous essays. Puis bransloit la picque, sacquoit de l'espée à deux mains[642], de l'espée bastarde, de l'espagnole, de la dague, et du poignard, armé, non armé, au boucler, à la cappe, à la rondelle[643].

Rabelais étale ainsi de nombreuses sortes d'exercices d'armes courtes et longues. Mais la diversité d'armes blanches dans les exercices se réduit avec l'anoblissement des arts de l'épée. Le premier manuel sur l'art de l'épée en français paraît en 1573[644]. C'est le premier traité sur l'épée qui ne traite que du combat à l'arme en le distinguant de la lutte, le combat à corps à corps sans armes.

Ce que nous voyons dans de nombreux traités du siècle, ce sont les efforts de notation des mouvements corporels, en particulier avec l'introduction de la conceptualisation géométrique des mouvements du corps[645]. Nous pouvons constater cette conceptualisation géométrique du corps dans

---

[640] Dans toute l'Europe, les écoles et les maîtres d'armes ont été souvent interdits. Voir S. Anglo, *The Martial Arts of Renaissance Europe*, Yale University Press, New Haven et London, 2000, p. 7-8.

[641] S. Anglo, *The Martial Arts of Renaissance Europe*, Yale University Press, New Haven et London, 2000, pp. 8-9: « Similary, the eagerness with which sixteenth-century Parisian students cut classes at the University to haunt the schools of « maistres escrimeurs et joueurs d'espée » caused so much concern that, in 1554, an Ordonnance of the Parlement sought to banish these masters from the entire area and in 1575 this prohibition too was repeated."

[642] S. Anglo, *L'Escrime, la danse, et l'art de la guerre*, BnF, Paris, 2012, p. 25 : « Comme on peut le constater, selon Marozzo, l'épée à deux mains est bien plus forte que les armes d'hast (lance, pique, hallebarde…).

[643] *Gargantua*, ch. XXIII, p. 68.

[644] Henry de Sainct-Didier, *Traicté contenant les secrets du premier livre sur l'espée seule mère de toutes armes*, Paris, 1573.

[645] G. Vigarello, « Le maniement de l'épée », dans *Le Corps à la Renaissance*, p. 355 : « Plus que créateur de culture, pourtant, il (=le maniement de l'épée) a été lui-même habité par de nouvelles représetations du corps, celles que le XVIe siècle impose lentement. Une visée encore très formelle, à vrai dire, mais qui révèle

le traité de Camillo Agrippa, *Trattato di scientia d'arme* en 1553, et celui d'Henry de Sainct-Didier, *Traité contenant les secrets du premier livre sur l'espée seule*, publié en 1573[646].

Ils ont abordé de front l'impossibilité de la notation en langue des mouvements corporels, ce qu'évitaient les auteurs des récits fictifs de la première moitié du siècle. Ces efforts de conceptualisation géométrique des auteurs de traités techniqes dans la deuxième moitié du siècle ont comme arrière-plan le concept moderne de l'instrumentalisation du corps, c'est-à-dire la mise en contrôle de son corps[647].

L'instrumentalisation du corps, comme le montre J. Gleyse[648], a lieu peu à peu au cours du XVIe siècle. Ce qui a declenché l'anatomie sur la notion du corps statique a été mis en place par l'éducation physique sur le corps en mouvement. Cela dit, il faut noter ici que, l'apprentissage des mouvements techniques corporels ne se transmet pas par l'écrit. Même si de nombreux traités sur les exercices physiques montrent abondamment des dessins[649], ils sont loin d'être suffisants pour la transmission des mouvements corporels qui sont si complexes[650].

Le nombre de traités cependant ne cesse d'augmenter, et cela s'explique par un autre motif que les efforts des systèmes de notation des mouvements corporels. C'est l'aspiration de la

---

l'amorce d'une mécanique ; géométrie spéculative encore peu efficace, mais qui transforme le regard sur les mouvements et le corps »

[646] Pour l'évolution de la conceptualisation géométrique des mouvements corporels dans les traités de l'épée au cours de XVIe et XVIIe siècles, voir S. Anglo, *L'Escrime, la danse, et l'art de la guerre*, *op.cit.*, et *Croiser le fer*, *op.cit.*

[647] M.-M. Fontaine, *La Représentation du corps à la Renaissance*, p. 238 : « Tel qu'il apparaît dans les traités que nous allons aborder, le discours sur les exercices corporels marque au contraire la volonté permanente de contrôler le corps, de le dominer en toute clarté par une attention constante, d'en obtenir tout ce qu'il peut donner jusqu'à ses limites mêmes, le faisant passer de l'état d'objet rebelle à celui de partie intégrante du tout humain. L'auteur sur lequel nous allons appuyer cette analyse remarque en 1492 que la philosophie spéculative médiévale a commis des erreurs grossières en prétendant faire l'économie du corps, et il constate que son étude ne fourvoie pas la pensée. »

[648] J. Gleyse, *Instrumentalisation du corps*, p.88: « Le texte, comme les représentations picturales, comme les textes anatomiques, comme un peu plus tard les textes physiologiques, s'inscrit dans un vaste isomorphisme archéologique voire dans une épistémê caractéristique de la discursivité concernant le corps au cours de la période. Comme le corps statique est mis en ordre, réifié et manufacturisé par l'anatomie, le corps dynamique l'est par la gymnastique. On objectera que des classifications de mouvements et d'exercices existaient antérieurement. »

[649] Le traité de Camillo Agrippa, constitue une exception avec sa façon de décomposer en plusieurs étapes un mouvement et de superposer les images sur le même plan, sauf que cela n'a pas été accepté par d'autres auteurs. Voir S. Anglo, *L'Escrime, la danse, et l'art de la guerre*, p. 32.

[650] S. Anglo, *op. cit.*, p. 41 : « As far as human motion is concerned, a single picture may, at best, suggest that some movement has already started and would continue in another picture. »

part de classes inférieures de la société pour la nouvelle classe noble. En effet, la classe des maîtres des arts d'origine guerrière n'est constituée que de vilains et de simples bourgeois[651], et les traîtés techniques étaient un bon moyen de parvenir.

Comme nous l'avons signalé dans le chapitre consacré sur la querelle de la danse, les maîtres des arts d'origine militaire soulignent la morale de la magnanimité[652] comme qualité, à la fois de la maîtrise de soi et de la bravoure[653]. S'agissant du maniement de l'épée, la portée d'une arme décidant la distance du corps à corps au combat, plus courte est l'arme, plus facilement le contact physique est à atteindre. Naturellement, comme le fait remarquer Panurge à Pantagruel, le combat à arme courte exige plus de dextérité et le « couraige ». Ici s'entrecroisent la transformation du concept sur le corps et l'attribut de la morale de la magnanimité : il s'agit du contrôle de son corps, la maîtrise de soi-même qui passe par celle du corps et de ses mouvements. Les auteurs des traités et les maîtres des arts martiaux exigeaient la magnanimité, et c'est cette envie de maîtrise de soi que signifie la conceptualisation géométrique des mouvements corporels.

Nouspouvons supposer que la classe bourgeoise s'est servie de ces traités pour s'élever, autant que possible, au rang de l'artistocratie : elle s'instruit par la lecture de ces mouvements, et les pratique ensuite si possible. Dans cette circonstance, la diffusion des traités d'exercices peut être considérée comme un symbole de la montée en puissance de la classe bourgeoise.

Ainsi, comme le signale G. Vigarello[654], le maniement de l'épée se trouve à l'entrecroisement de nombreux facteurs qui conduisent à une instrumentalisation du corps et qui

---

[651] E. André, *Manuel d'escrime (Fleuret, épée, sabre)*, Garnier Frères, Paris, 1906, p. 368 : « Jusque-là, c'était souvent dans le maniement des armes plutôt réservées aux vilains et aux simples bourgeois que l'on voyait le plus de recherches d'habileté, ainsi que d'agilité, à défaut de la protection de la cuirasse et des armures bien trempées. »

[652] *Cf.* François de La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales* (1664), L. Plazenet (éd. par), Paris, Honoré Champion, 2002, p. 217 : « La magnanimité est un noble effort de l'orgueil par lequel il rend l'homme maître de lui-même pour le rendre maître de toutes choses. »

[653] A. Corvisier, *Armée et société en Europe de 1494 à 1789*, Paris, Puf, 1976, p. 20 : « Cette haute considération pour les armes explique l'assimilation qui s'est faite dans les esprits entre métier des armes et noblesse, assimilation à laquelle souscrivent notamment en France tous ceux qui se font anoblir par d'autres moyens que l'exercice des armes. Ainsi dans l'Europe chrétienne aux XVIe et XVIIe siècles au moins, la société est fortement imprégnée par l'esprit militaire. »

[654] G. Vigarello, « Le maniement de l'épée », dans *Le corps redressé, Paris, Ed. Jean Pierre Delarge, 1978*, p. 355 : « Le maniement de l'épée, au XVIe siècle, est à l'entrecroisement de plusieurs dynamiques culturelles qui en transforment totalement le contenu, et confirment qu'une technique corporelle ne saurait être comprise en dehors de son environnement. »

impliquentd'intégrer le corps dans un système de pensée utilitaire. En d'autres termes, c'est un processus d'exclusion du corps ambivalent que présente l'œuvre de Rabelais. Le corps sans finalité précise ne peut plus être présent dans les récits fictifs. Désormais, la corporéité souffre de carence dans les récits fictifs dans un double sens : d'une part les mouvements ne peuvent plus être notés ou ; d'autre part, l'instrumentalisation du corps qui ne permet plus la présence du corps sans finalité.

Le corps perçu à la Renaissance s'appuie sur le corps historique, c'est-à-dire que la modalité d'approche ne peut pas dépendre du corps, mais des documents historiques. Cela signifie que notre objet d'étude dans cette partie se concentre sur la culture du corps et non sur le corps, parce que le corps vivant ne se trouve pas dans les mots, alors que l'image du corps à la Renaissance ne se trouve que dans les mots. De ce fait, cette deuxième partie a fini par aboutir sur l'analyse de la culture du corps à la Renaissance et sa représentation dans la prose narrative. La première moitié du siècle étant la période euphorique que nous pouvons appeler le beau seizième siècle, la société connaît là son apogée culturelle sous l'effet de l'influence italienne, et est en train d'éprouver des changements fondamentaux.

Troisième partie

Le corps signifiant : le geste à la Renaissance

Dans l'introduction de la partie précédente sur le corps perçu, nous avons signalé l'ambivalence de la reconnaissance du corps, statique et en mouvement. La reconnaissance du corps en mouvement s'effectue par les expressions du corps perçu des personnages qui étaient traitées comme codes sociaux ou moraux en fonction de types de personnages. Mais dans cette dernière partie, l'image corporelle sera étudiée comme « signe » dans les textes, et en particulier dans le duel gestuel entre Panurge et Thaumaste dans *Pantagruel*.

Tout comme pour les première et deuxième parties, il faut distinguer entre les enjeux du corps réel et ceux de l'image écrite du corps. Le corps réel, comme nous l'avons montré dans l'introduction de la deuxième partie, suppose la reconnaissance même du corps[655]. Celui-ci est appréhendé, soit comme forme morphologique à l'état statique, soit comme une source de mouvements à travers lesquels s'expriment, soit les expressions individuelles, soit les expressions sociales codées. Dans ce second cas, il s'agit de ce que nous pouvons appeler des « positions et mouvements socialisés du corps[656] », que nous analysons ici en tant que geste.

En outre, comme nous l'avons signalé dans la partie précédente, la définition du geste reste, sur le plan sémantique, toujours problématique[657]. Parmi les nombreux classements proposés

[655] Voir notre deuxième partie.

[656] Nous nous épargnons ici d'entrer dans le débat sémiologique concernant l'emploi du terme « attitude », mais il est pertinent de présenter ici largument de B. Koechlin dans « Pratiques et Langages Gestuels » *Langages*, Juin 1968, p. 36-47. p. 36, n° 2 : « Etant donné le point de vue analytique adopté au cours de cet article, on préfère aux termes *attitude* et *geste* trop chargés de connotations sémiologiques et aux termes *postures* et *gesticulation* déjà plus « signifiants », les termes descriptifs et neutres qu'entretient un membre du corps humain (ou animal) avec d'autres membres du corps et par mouvement, un ensemble de relations dynamiques qu'entretient un membre du corps humain (ou animal) avec d'autres membres du corps, c'est-à-dire quand il se produit des changements dans les relations entre les membres du corps envisagé. »

[657] La définition du geste pourrait varier, selon la discipline, tout comme celle pour le corps. Mais quel que soit le domaine de recherche, aucune définition ni classification ne pourrait satisfaire toutes les approches qui existent déjà. Nous n'entrons pas ici dans les débats linguistiques ni sémiotiques et restons sur une définition globale et simple de l'attitude et du geste que nous venons d'établir. R. Cresswell affirme avec raison dans « Le geste manuel associé au langage », dans *Langage*, n° 10, 1968, p.121, qu'il y a trois disciplines différentes qui concernent le sujet du geste : la linguistique, la biologie et l'anthropologie. Tout d'abord, il s'agit de linguistique tant qu'un geste nous apporte un certain sens. Par ailleurs, la biologie est aussi concernée car la portée immanente du geste est limitée par la condition physique et biologique du corps humain.

par la critique, celui de R. A. Barakat[658], offre l'intérêt de prendre autant en compte les gestes individuels que ceux structurés par la condition physique de l'homme :

1) *le geste autiste*, qui est personnel et dénué de sens codé quand il est détaché de la parole.
2) *le geste culturel*, que l'on apprend inconsciemment dans une certaine culture, et dont le sens n'est pas forcément lié au langage. Il sert à accentuer ou renforcer la parole comme le geste autiste.
3) *le geste sémiotique*, qui a, comme le geste culturel, du sens dans un certain contexte culturel et qui pourrait remplacer la parole.
4) *le geste technique*, qui se forme dans un certain groupe de personnes qui ont besoin de communiquer silencieusement, tels que les moines et les sourds-muets.

Cet ordre de classification montre la régression du degré de l'individualité dans la reconnaissance du corps. Le geste autiste signale un corps individualisant, alors qu'à partir du geste culturel, les gestes détachent le corps de son individualité et révèlent plus ses aspects communautaires. Mais bien évidemment, la frontière parmi les quatre classements ci-dessus reste ambiguë, comme le montre par exemple un geste de Panurge dont le sens n'est pas donné par le narrateur :

> Ce faict, met encores le doigt indice de la dextre en la boucle de la gauche le tirant et mettant souvent…[659]

Sans avoir recours à l'interprétation quelque peu arbitraire de M. Berlioz[660], il est facile de lier ce geste à un acte de coït. Les gestes hiéroglyphiques, basés sur une imitation soit de forme, soit de mouvement ou d'une autre signe, font partie du geste sémiotique dans la catégorisation de M. Barakat. Même si un geste n'est pas établi comme code dans une société, le geste hiéroglyphique « pourrait remplacer la parole » et amener à une certaine interprétation. En l'occurrence, dans la

[658] R. A. Barakat, « Cistercian Sign Language », dans *Monastic Sign Languages*, éd. par J. Umiker-Sebeok et Th.-A. Sebeok, Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1987, p. 84-85 (dorénavant MSL.). Les quatre termes originaux sont les suivants : 1) *Autistic gestures*; 2) *Culture-induced gestures*; 3) *Semiotic gestures*; 4) *Technical gestures.* Ceci étant, R.A. Barakat note que la frontière de chaque groupe reste indéterminée et interdépendante : « this four-fold classification of gestures is general at best since there are numerous sub-classes for each main group. Moreover, there is some overlapping among groups, so that each main group is not exclusive or inclusive. »

[659] *Pantagruel*, ch. XIX, p. 288.

[660] M. Berlioz, *Rabelais restitué, I. Pantagruel*, Paris, Didier Erudition, 1979, p. 413-452.

scène, l'interprétation est laissée au lecteur puisque, comme le dit le narrateur, le « monde n'entendoit rien à ces signes ».

Or, c'est un cas exceptionnel dans l'univers narratif. S'agissant du corps signifiant, la différence entre le corps *réel* en mouvement et celui *écrit* se trouve dans cette séléction de vision. Pour l'image du corps en mouvement comme corps signifiant *dans le texte*, F. Rigolot propose une schématisation en trois étapes sémantiques[661] d'après les trois épisodes gestuels dans l'œuvre de Rabelais[662] : « un langage gestuel au niveau des personnages » ; et sa « verbalisation au niveau du narrateur » ; et « un échange de significations entre auteur et lecteur ». Ici, le narrateur de *Pantagruel* semble s'amuser à constituer une image du corps signifiant, et pourtant se passer de la communication entre les personnages dans l'épisode afin de présenter le corps sans « la sélection de vision[663] ». En revanche, pour les gestes qui suivent, le narrateur intervient pour en expliquer le sens :

> …puis estendit le menton, regardant intentement Thaumaste. (Le monde qui n'entendoit rien à ces signes, entendit bien que en ce il demandoit sans dire mot, à Thaumaste, « que voulez vous dire là? »[664]

Pour qu'un mouvement corporel constitue un geste à proprement parler, il faut qu'un sujet l'éxécute, et qu'un récepteur interprète son signe. Cependant, dans cet épisode, c'est le narrateur qui donne l'interprétation du signe, tandis que spectateur mis en scène et le lecteur le reçoivent. Ici encore, l'enjeu du geste physique et celui du geste décrit par la fiction diffèrent. Dans les quatre classements, il est plus convenable de considérer ce dernier comme un intermédiaire entre le geste culturel et le

---

661 F. Rigolot, *Les Langages de Rabelais*, p. 49.

662 Pour ces trois épisodes, il existe déjà de nombreuses études. Les études et les commentaires principaux sur ces trois épisodes sont : la note de Mireille Huchon dans son édition ; Michael Screech, *Rabelais*, Paris, 1992; François Rigolot, *Les Langages de Rabelais*, *Genève*, Droz, 1972 ; Marie-Luce Demonet, *Les Voix du signe: Nature et origine du langage à la Renaissance.*, Paris, Honoré Champion, 1992 ; R. Antonioli, *Rabelais et la* médecine, Genève, Droz, 1976 ; John Parkin, « Comic Modality in Rabelais : Baisecul, Humevesne, Thaumaste », *Etudes Rabelaisiennes*, XVIII, pp. 57-82 ; Eva Kushner, « Gesture in the Work of Rabelais », *Renaissance and Reformation*, XXII, 1, 1986. ; Paul J. Smith, « Voix et geste chez Rabelais », *Literaturuissenschaftliches Jahrbuch*, Berlin, 1992. G. Defaux, *Pantagruel et les sophistes*, La Haye, Nijhoff, 1973.

663 Voir *supra.*

664 *Pantagruel*, ch. XIX, p. 288.

geste sémiotique, parce qu'il geste fondé sur un arbitraire collectif[665] et qu'il peut être considéré comme « le langage de la nature humaine[666] ».

Ce défi des signes chez Rabelais est très spécifique. Le plus souvent dans les textes littéraires, la constitution de l'image dans l'univers narratif est accompagnée de sélection de vision, et la description sur le corps signifiant en tant que signe de communication se limite à des expressions individuelles entre des personnages comme les échanges des expressions des devisants dans l'*Heptaméron* :

> « Quant à moy, dist-il, si je penseois que le passetemps que je vouldrois choisir fust aussi agreable à quelcun de la compaignie comme à moy, mon opinion seroit bientost dicte ; dont pour ceste heure je me tairay et en croiray ce que les aultres diront. » Sa femme Parlamente commença à rougir, pensant qu'il parlast pour elle, et, un peu en collere et demy en riant, luy dist : « Hircan, peult estre que celle que vous pensez qui en debvoit estre la plus marrye auroit bien de quoy se recompenser s'il luy plaisoit ».[667]

Dans le *Prologue*, un échange physionomique entre Hircan et sa femme Parlemente est une communication individuelle montrant les états psychiques des personnages. Parlement « commença à rougir, pensant qu'il parlast pour elle, et, un peu en collere et demy en riant », la description sur l'expression corporelle se limite uniquement à phrase « commença à rougir », et « en riant », avec la vision du narrateur qui explique ces expressions, leur ajoutant l'état psychique contradictoire : « un peu en collere et demy en riant ». Au lieu d'élaborer une description détaillée sur la physionomie, c'est l'interprétation du narrateur qui remplace la description corporelle comme signe.

Comme nous l'avons déjà indiqué dans la partie précédente, « la sécheresse de dessin » que signale N. Cazauran dans la description physique chez l'auteur de l'*Heptaméron* est indéniable et il en est de même pour d'autres textes contemporains, sauf pour l'œuvre de Rabelais et en particulier avec les trois épisodes gestuels que sont celui de *Thaumaste* dans *Pantagruel,* celui de Gymnaste dans *Gargantua,* et celui de Nazdecabre dans le *Tiers Livre*. Ils ont comme point commun une description détaillée des mouvements corporels, durant laquelle le narrateur s'épargne d'interpréter les gestes de chaques personnages, et ainsi en laisse au lecteur le soin.

---

[665] M.-L. Demonet, *op. cit.,* p. 281.
[666] *Idem*., p. 280 : « Ce geste primitif, qui ne peut être ni emblématisé ni dessiné en hiéroglyphe est peut-être, enfin, le langage de la nature humaine. »
[667] *L'Heptaméron*, Prologue, pp. 8-9.

L'absence notable de description physique dans les œuvres de notre *corpus* et l'unicité sémoitique des ces épisodes incitent à nous focaliser sur ces derniers d'autant plus qu'ils continuent de défier l'inteprétation .. Le « défi des signes » qui caractérise l'œuvre de Rabelais[668] atteint, dans ces deux scènes, son apogée.

Ainsi, dans notre corpus, l'objet d'analyse sera limité à ces trois chapitres et notre attention sera surtout portée sur le second, l'épisode de Thaumaste, parce qu'il nous révèle le mieux la diversité de la culture du geste à la Renaissance. Nous emploirons une approche générique et historique sur le geste au XVIe siècle. En alléguant les textes de l'époque, et en particulier l'œuvre de Rabelais, nous allons établir un inventaire du geste à la Renaissance. Ensuite, en guise de synthèse, nous proposerons une analyse précise de l'épisode de Thaumaste. En nous référant à l'inventaire des gestes de l'époque que nous aurons établi, nous tâcherons de déchiffrer les corps signifiants que sont ceux de Thaumaste et de Panurge, et dont le sens est « encore moins clair de nos jours[669]. »

[668] Cf., M. Jeanneret, *Le défi des signes : Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994.
[669] M.-A. Screech, *Rabelais*, trad. de l'anglais par M.-A. de Kisch, Paris, Gallimard, 1979, 1992, p. 128.

Premier chapitre
L'évolution de la culture du geste à la Renaissance

Statuts sociaux du geste

> Les theologiens, medicins, et chirurgiens penserent que par ce signe il inferoyt, l'Angloys estre ladre. Les conseillers, legistes et decretistes, pensoient que ce faisant il vouloyt conclurre, quelque espece de felicité humaine consister en estat de ladrye, comme jadys maintenoyt le seigneur.[670]

Les interprétations divergentes des deux professions face aux gestes de Thaumaste montrent, même si c'est dans un contexte satirique, que selon les groupes sociaux, les codes des gestes diffèrent les uns des autres, et que dans plusieurs métiers les gestes sont utilisés comme moyen de communication et d'apprentissage[671].

Avant et pendant la Renaissance, les gestes occupaient une place importante dans la société. Au Moyen Age, une nette rupture entre les clercs et les laïcs, c'est-à-dire entre les lettrés et les illettrés a suscité la ramification et le développement de la culture des gestes par deux voies. Premièrement, pour la plupart des membres de la société qui étaient illettrés, l'importance accordée aux paroles et aux gestes qui les accompagnaient[672] aurait pu jouer un rôle communicatif bien plus important qu'on ne peut l'imaginer de nos jours. Deuxièmement, selon J.-C. Schmitt, la classe ecclésiastique au Moyen Âge développe et définit des gestes aussi bien pour elle-même que pour les laïcs, afin de se distinguer des autres, et d'élargir tout en fixant leurs pouvoirs dans la société[673].

---

[670] *Pantagruel*, ch. XIX, p.287.

[671] G. Matoré, *op. cit.*, p. 99.; « Prise de possession de l'espace, le geste instaure, consciente ou non, une communication. Non moins peut-être que le langage, il est révélateur d'une personnalité, mais aussi d'une époque et d'un groupe socio-culturel ou national. […] les réactions gestuelles d'un groupe humain s'organisent dans un système collectif imposé plus ou moins impérativement par la société. »

[672] Ici, nous ne faisons pas la différence entre l'attitude et le geste technique, car le geste en général avait un rôle important au Moyen Age. Comme signe de distinction de classes sociales, le geste technique et le comportement jouaient le même rôle.

[673] J.-C. Schmitt, *op. cit.*, p. 144. « A partir de la seconde moitié du XIe siècle, le principal effet de ce qu'il est convenu d'appeler, d'un terme par trop restrictif, la « réforme grégorienne », est de consacrer la distinction radicale des clercs et des laïcs dans la société chrétienne. La singularité de chacune des deux parties du corps social et la dignité de ses activités, y compris pour les laïcs, sont reconnues. Sans être un enjeu direct des

Le geste comme signe et comme symbole de distinction sociale est développé et diffusé par les clercs. La distinction du statut social par des gestes se produit non seulement entre les clercs et les laïcs, mais aussi parmi les laïcs, parce que le développement du commerce et de l'industrie à partir du XIIe siècle stimule l'essor et la diversification de la classe bourgeoise. Avec le progrès des techniques industrielles et des réseaux commerciaux, il existe déjà au Moyen Âge des métiers très variés.

À l'époque où le geste est employé comme un moyen de se distinguer dans la société, se développent des codes gestuels destinés à la communication, surtout en cette période de plurilinguisme du latin et des langues d'oïl et d'oc[674]. Il est naturel de supposer que l'on développe des gestes codés pour communiquer entre gens du même métier qui ne partagent pas la même langue, surtout à l'époque où l'on commence à traverser toute la France pour des raisons diverses, tant pour le commerce que pour les pèlerinages, cela d'autant plus que, comme l'affirme M.-L. Demonet pour le geste de la numération, le geste comme moyen de communication « représente donc un état antérieur à l'écrit, et peut-être même à la parole[675]. »

Il en est de même pour la communication littéraire, le texte littéraire fut diffusé par les jongleurs[676]. En dehors des manuscrits produits et monopolisés par les clercs, la littérature était transmise et diffusée oralement. Les jongleurs qui chantaient le texte dans les rues ou dans les Cours l'accompagnaient de gestes qui devaient être codés, afin de se faire comprendre du public qui parlait des dialectes différents selon les régions. Le geste aidait à résoudre les problèmes que posait la langue de la littérature orale.

---

principales décisions réformatrices, les attitudes à l'égard des gestes subissent la marque de transformations sociales et idéologiques très importantes. Car les gestes deviennent un moyen et un signe des distinctions sociales. »

[674] A. Berthelot, F. Cornilliat, et J. Le Goff, *Littérature, Moyen Age, XVIe siècle*, Paris, Nathan, 1988, p. 3 : « Le plurilinguisme. Du point de vue linguistique - et par suite littéraire - la France médiévale est plurilingue. Trois langues dominent : le latin, langue de la Bible, de la religion et des clercs, résultant de la coupure fondamentale entre clercs lettrés et laïcs, jusqu'au XIIIe siècle illettrés […] A la division entre clercs et laïcs s'ajoute un autre contraste fondamental, celui du Nord et du Midi. »

[675] M.-L. Demonet, *Les Voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Champion, 1992, p. 277.

[676] E. Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, p. 254. « L'activité productrice de ces jongleurs populaires fut grande. Pour ne pas parler ici de ceux qui montrant des animaux, qui faisaient des tours de force, qui jouaient des instruments, une bonne part de la littérature du moyen âge est leur œuvre ou était destinée à fournir leur répertoire. »

D'ailleurs, ce n'est pas que pour la transmission et la conservation du savoir que le geste prenait une grande importance. Il avait beaucoup plus d'importance que l'écriture notamment dans « la transmission des pouvoirs politiques ou religieux qui sont le fondement de la cohésion sociale[677] » au Moyen Age. Comme le montre la cérémonie rituelle d'investiture de Hugues Capet devant l'empereur Otton II, présentée par J.-C. Schmitt[678], certains gestes rituels « relèvent d'un code rigoureux des honneurs[679]. » Comme le dit J. Berlioz, le Moyen Age était ainsi une « véritable civilisation du geste[680]. »

Il est vrai que le savoir en général enregistré sur parchemin a été monopolisé par la classe ecclésiastique. Cependant, cela ne veut pas forcément dire que les laïcs n'avaient aucun moyen de s'exprimer. Au contraire, ces derniers avaient comme moyen le geste, mais qui ne survit guère dans les archives, ce qui induit en erreur à propos de la prédominance de la classe ecclésiastique sur le plan de la communication comme sur d'autres plans.

L'imprimerie et le geste

Or, la civilisation du geste, crée dans « la ritualisation de la société féodale[681] », qui est « une culture étrangère aux subtilités de la choses écrite », pouvait subir un changement avec l'évolution de la société. Le savoir monopolisé par les ecclésiastiques au Moyen Age, a commencé à être partagé et à se propager parmi d'autres classes sociales déjà au XIIIe siècle, puis à l'aide de l'imprimerie qui fut en plein essor.

Nous avons déjà parlé précédemment de l'influence de l'imprimerie sur le style oral de la narration. Du point de vue de la communication, l'imprimerie a contribué à faciliter la

---

677 J.-C. Schmitt, *op. cit.*, p. 16.
678 *Ibid.*, p. 13-14.
679 *Ibid.*, p. 14.
680 J. Berlioz, « La raison des gestes: pourquoi on prie à genoux », dans *Moines et religieux au Moyen Age*, Paris, Seuil, 1994, p. 160 : « le Moyen Age est, au moins jusqu'au XIVe siècle, une véritable « civilisation du geste ». Avant que ne se constitue une culture de l'écrit, ouverte au monde laïque, les gestes possèdent une force supérieure au parchemin. N'oublions pas que c'est le geste qui donne sa valeur à un acte […]: la mise par écrit n'est qu'un souvenir pour la postérité. » ; J.-C. Schmitt donner à cette expression un double sens dans sa *Raison des gestes*, p. 14 : « non seulement les gestes, définis de la manière la plus générale comme les mouvements et les attitudes du corps, revêtent au Moyen Age, dans les relations sociales, une très grande importance, mais ils sont perçus comme tels et peuvent devenir, au moins pour les clercs, objets de réflexion politique, historique, éthique, et même théologique. »
681 M. Bloch, cité par J.-C. Schmitt, dans *La Raison des gestes*, p. 15.

transmission du savoir. L'auteur de *Pantagruel* exprime l'incidence de l'invention de l'imprimerie dans *Pantagruel* :

> jusques à ce que l'on les tint par cueur, affin que si d'adventure l'art de l'Imprimerie cessoit, ou en cas que tous livres perissent, on temps advenir un chascun les peust bien au net enseigner à ses enfans, et à ses successeurs et survivens bailler comme de main en mains, ainsy que une religieuse Caballe[682].

Grâce à « l'art de l'Imprimerie », la transmission du savoir ne se fait plus « de main en mains » par les catégories sociales qui le monopolisaient jusqu'alors. En parlant de savoir du corps, M.-M. Fontaine affirme que l'essentiel du travail de la Renaissance, c'est d'« écrire lucidement et continuement ce que le Moyen Age se transmettait dans un apprentissage, et tenter d'en assurer une transmission élargie, dans une société qui lui réclamait d'intégrer les activités du corps à la conception humaniste de l'homme[683]. »

Ainsi, de nombreux traités techniques consacrés aux exercices corporels ont commencé à fleurir, bien que l'apprentissage des exercices corporels exige des enseignements directs que l'écrit ne peut transmettre. Ainsi, les jongleurs ont été dispensés de leur rôle de transmetteur de la littérature, par la récitation accompagnée de gestes. La transmission se faisait encore principalement par l'oral[684], mais la lecture à haute voix devait priver le jongleur de geste. Ce changement devait se réaliser peu à peu au cours des XVe et XVIe siècles.

Par ailleurs, un autre facteur est apparu à la Renaissance : la Réforme de l'Église a aussi changé le statut social des clercs. Ils n'ont plus la même influence sur les laïcs qu'auparavant. Nous pouvons supposer que le geste des clercs pour se distinguer des autres classes n'a plus eu de sens et que dès lors la distinction par le geste du statut social a aussi diminué parmi les laïcs. Au départ, elle était née de l'idée de la supériorité des clercs sur les laïcs. Quand la classe ecclésiastique, centre de cette conception du geste, perd sa position dominante, cette même conception s'en est trouvée modifiée.

---

682 *Pantagruel*, Prologue, p. 213.

683 M.-M. Fontaine, *La représentation du corps à la Renaissance*, *op.cit.*, p. 238.

684 Selon P. J. Smith, cette tradition de la lecture du texte à haute voix survit jusqu'au XVIIe siècle. *op. cit.*, p.138. « l'essor de l'imprimerie est loin d'avoir aboli d'un seul coup la lecture publique à haute voix: celle-ci reste même pratique courante aux XVIe et XVIIe siècles, surtout lorsqu'il s'agit de livres de fiction. Le roman de Rabelais n'est pas uniquement destiné à la lecture individuelle, mais aussi à la lecture à haute voix devant un auditoire. »

Outre l'affaiblissement de l'influence ecclésiastique sur les laïcs, d'autres changements sociaux sont aussi à noter. Les gestes, qui ont joué le rôle symbolique de distinction sociale, perdent ce rôle une fois que la société féodale devient aristocratique, dans laquelle les seigneurs ne tiennent plus la même place d'autrefois (notamment sur le plan militaire comme nous l'avons vu dans la partie précédente). Les vassaux d'autrefois se réunissaient autour du roi et constituaient la noblesse de cour. En restant dans les cours, ils n'ont plus eu besoin de s'exhiber avec le peuple où le geste leur permettait de se distinguer socialement. Seul roi désormais jouait encore ce rôle. Par exemple, le geste de gage dans le duel, qui consiste à lancer un gant contre un adversaire ne s'exerce plus au XVIe siècle. Il a été remplacé par le « cartel »[685], exemple significatif en ce qu'un écrit remplace le geste.

Catégorie de gestes à la Renaissance

C'est ainsi que, faire l'inventaire complet des gestes à la Renaissance est une tâche problématique. La Renaissance se situant au clivage entre la société médiévale et la société moderne, la culture du geste est aussi en transition. Nous avons pour pour but de donner une interprétation cohérente aux épisodes gestuels dans l'œuvre de Rabelais, et celui de Thaumaste en particulier. Il ne s'agit donc pas de faire le bilan historique et exhaustif de la culture du geste de la Renaissance mais de procéder à l'inventaire du geste dans les textes de la Renaissance à partir de notre *corpus*.

En prenant en considération la classification de Barakat, nous distinguons trois grandes catégories de gestes à la Renaissance, présents dans les textes littéraires, et notamment dans l'œuvre de Rabelais :

1) le geste ludique :

a) le geste festif : le geste carnavalesque ; le geste dans le théâtre

b) le geste esthétique : le geste de la danse ; le geste dans la voltige

[685] Voir la note de bas de page n°12 dans F. Billaçois, *Le Duel dans la société française des XVIe-XVIIe siècles: essai de psychosociologie historique*, Paris, EHESS, p.24 : Brantôme, *Discours sur les duels, t.6, 1873, p.246 :* « Telle estoit la coustume que celuy qui appelloit jettoit un gand pour gage, et l'appelé le levoit et si quelquefois tous deux bailloient le gage, et s'appeloit gage de bataille. » A la fin du XVe siècle, Olivier de La Marche notait : « Peu de gens vivans ont veu l'exécution de gaige de bataille. »

2) le geste symbolique :

a) le geste rituel : le geste religieux ; le geste du duel

b) le geste inférentiel : le geste de la rhétorique ; le geste de l'occultisme

3) le langage gestuel ; le geste des sourds-muets ; le geste monastique.

Cette classification étant déduite de celle de Barakat et des gestuelles que nous trouvons dans l'œuvre de Rabelais. Comme nous le verrons ultérieurement, dans les deux épisodes gestuels, Rabelais semble jouer à superposer les codes de référence afin de créer le comique de quiproquo.

Nous examinerons donc ces gestes en nous fondant sur des exemples extraits de l'œuvre de Rabelais. L'ordre d'analyse suivra le classement ci-dessus, qui s'appuie sur celui proposé par R. A. Barakat, et qui montre que la portée signifiante du geste s'apparente à celle de la parole. Nous analyserons les gestes qui diffèrent le plus de la parole, et observerons ensuite ceux qui par leur fonctionnement s'en rapprochent le plus.

1. Les gestes ludiques : gestes carnavalesques et liturgie populaire

Nous entendons par le geste ludique, des mouvements du corps qui n'ont aucun rapport avec la parole, mais qui, ayant comme origine des activités ludiques, exigent un code ou une technique pour apprendre à les exercer.

Le geste carnavalesque est composé d'une part d'une imitation des formes du motif carnavalesque. D'autre part, le carnaval étant une liturgie populaire, certains gestes liturgiques se composent de mouvements chargés de sens métaphorique. Dans ce sens, ce geste peut être aussi classé dans la catégorie du geste symbolique, de même que le geste religieux. Or, en faisant partie de la culture populaire, ces gestes sont rarement retranscrits, sauf dans l'œuvre de Rabelais, et notamment dans l'épisode de Thaumaste qui abonde en éléments carnavalesques[686]..

[686] A cet égard, voir Cl. Gaignebet, *A plus hault sens : l'Esotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Paris, 1986 ; M. Bakhtine, *op.cit.*

Mascarade : La Confrérie des Cornards de Rouen

Sous la forme d'un dialogue par gestes, cet épisode se compose en grande partie de la description des gestes de Panurge et de Thaumaste. Comme nous le verrons ultérieurement, l'épisode se divise en deux, avec une deuxième partie caractérisée par la prédominance d'un défilé de gestes carnavalesques de la part de Panurge. Le présage qui introduit la typologie carnavalesque apparaît quand un énoncé de Thaumaste, « et si Mercure… », est interrompu par l'énoncé de Panurge : « vous avez parlé, masques ». Bien qu'il n'y ait aucune annotation du narrateur à cet égard, cet énoncé présuppose une topologie de mascarades.

Selon M. Huchon[687], cette phrase de Panurge ajoute au dialogue une dimension spectaculaire semblable aux mascarades au cours desquelles, il était souvent interdit de parler pour garder l'incognito. Mais M. Huchon n'a pas mentionné qu'il pouvaient aussi référer à un élément rituel du carnaval. Les mascarades sont un produit de la répression ecclésiastique du paganisme dans le carnaval[688]. Les éléments théâtraux, et notamment ceux de la farce[689], tolérés par l'Eglise prenaient peu à peu la place des motifs païens des carnavals. Ce rapport indivisible entre le carnaval et la mascarade, comme l'a montré Greimas[690], laisse entendre dans l'énoncé de Panurge une connotation de type ludique.

Lépreux

Pour renforcer la topologie carnavalesque, Rabelais ajoute à l'allusion à la mascarade une image du lépreux :

> … de ce non estonné tyra en l'air sa tresmegiste braguette de la gausche, et de la dextre en tira un transon de coutste bovine blanche et deux pieces de boys de forme pareille … et les

[687] La note de M. Huchon, *Rabelais, Œuvres complètes.*, p.1308.

[688] M. Mesnil, « Mascarades et jeux de signes », dans *Carnavals et mascarades*, P. Giovanni d'Ayala et M. Martine Boiteux (sous la dir. de), Paris, Bordas, 1988, p. 22 : « Dans le monde chrétien occidental, le mois de février a été longtemps synonyme de carnaval. Mais sous les coups de l'Eglise luttant contre le paganisme, les figures centrales de cette célébration saisonnière vont peu à peu céder le pas à des personnages venus de la scène théâtrale urbaine. Le rite devient théâtre et le théâtre, à son tour, devient jeu. »

[689] A. Simon, « Carnaval et théâtre », dans *Carnavals et Mascarades*, p. 175 ; « Aux XVIe et XVIIe siècles les masqes des cortèges carnavalesques italiens envahissent la commedia dell'arte puis la farce française. »

[690] M. Mesnil, « Mascarades et jeux de signes », dans *Carnavals et mascarades*, p. 26.

> mist entre les doigtz d'ycelle en bonne symmetrie, et les chocquant ensemble, faisoyt son, tel que font les ladres en Bretaigne avecques leurs clicquettes…[691]

Cette image est éclairée par le tableau de Breughel[692] dans lequel est représentée la procession des lépreux précédée par un joueur de cornemuse. D'après Cl. Gaignebet, au « cœur du cycle de carnaval, les lépreux apparaissent comme des représentants, parmi les plus spécifiques, de cette liturgie populaire, continuateurs des traditions païennes[693]. »

Le Souffle vital

Lorsque Thaumaste « fist un gros pet de boulangier », et qu'il « pissa vinaigre bien fort » qui « puoit comme tous les diables »[694], son acte déclenche les danses des soufflaculs[695]. qui donnent lieu à quelques mimiques bestiales. En effet, dans le cycle du carnaval, les figures d'animaux jouaient un rôle indispensable[696].

Après cette scène scatologique, Thaumaste continue cependant à exécuter un geste auquel Panurge répond par un tour de jonglerie. Avec la main droite, il « print sa pomme d'orange, et la gettant en l'air par sept foys, à la huytiesme la cacha au poing de la dextre, la tenant en hault tout coy, puis commença secouer sa belle braguette. » A cela, « Thaumaste commença enfler les deux joues comme un cornemuseur et souffloit, comme se il enfloit une vessie de porc », Panurge y répond aussi par une mimique de souffle; « de la bouche tiroit l'air comme quand on mange des ouvre quelque peu de la bouche ». Ici, c'est le narrateur qui participe à l'interprétation des sens pour introduire le lecteur à la topologie carnavalesque. Surtout il rappelle que, dans un carnaval à la Renaissance, les enfants portaient des vessies de porc et soufflaient dedans pour créer une sorte de

---

691 *Pantagruel*, ch. XIX, p. 287.
692 Pieter Bruegel, *Le Combat de Carnaval et Carême*, 1559, exposé au Kunsthistorisches Museum de Vienne.
693 Cl. Gaignebet, « Le combat de Carnaval et de Carême », dans *Carnavals et mascarades*, p. 15.
694 *Pantagruel*, ch. XIX, p. 288.
695 Voir C. Gaignebet, *op. cit.* tome I, pp. 91-93.
696 Pour l'importance des animaux dans le carnaval, voir C. Gaignebet, *Le carnaval*, Payot, Paris, 1974., et surtout ch. VIII, « Le bestiaire mystique », pp.130-145.

ballon pour frapper notamment les femmes[697]. En même temps, la vessie de porc est employée comme soufflet, qui « sert à gonfler l'animal que l'on équarrit pour en tendre la peau, que l'on procède aux danses des soufflaculs[698]. » Le souffle comme geste se répète dès lors dans les gestes chez Thaumaste.

Le commentaire du narrateur n'explique pas seulement un jeu carnavalesque d'enfants. Ce motif du souffle[699] déclenche désormais un défilé carnavalesque dans l'épisode. Le souffle vital est un des motifs favoris de Rabelais[700]. Cl. Gaignebet affirme que « le souffle anal est pour lui la forme spécifique de l'âme[701]. » Le souffle est en effet un motif essentiel du carnaval qui représente le discours non sensé des fous. Le terme vient du latin « follis »[702] qui fait dériver le sens « fou » par métaphore du vent du soufflet pour un discours de non-sens.

Petengueule et Roi lécheur

La description des gestes ci-dessous renvoie au motif de Petengueule :

> Panurge mist un doigt de la gauche ou trou du cul, et de la bouche tiroit l'air comme quand on mange des ouvre quelque peu de la bouche et avecques le plat de la main dextre frappoit desus, faisant en ce un grand son et parfond, comme s'il venoit de la superficie du diaphragme par la tranchée artere, et le feist par seize foys[703].

Ici, en désignant son « trou du cul », et en respirant par la bouche, Panurge constitue tout seul l'image du motif de Petengueule, qui nécessite normalement la présence d'un autre personnage Humevesne pour en humer le souffle anal[704].

---

[697] M. Grinberg, « Carnavals du Moyen Age et de la Renaissance » dans *Carnavals et Mascarades* , p. 52 : « Le mardi gras, les enfants soufflaient dans des vessies de porc, qu'ils attachaient, une fois gonflées, au bout d'un bâton. Ils parcouraient les rues, munis de cet attribut, et frappaient les passants, les femmes avant tout. »

[698] Cl. Gaignebet, *Le carnaval*, Payot, Paris, p. 137.

[699] Pour la « Religion du Souffle » du carnaval, voir Cl. Gaignebet et Odile Ricoux, « Les Pères de l'Eglise contre les fêtes païennes », dans *Carnavals et mascarades*, p. 43.

[700] Cl. Gaignebet, *A plus hault sens : l'Esotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, tome I, Paris, 1986, p. 13 : « … allusions pythagoriques de Rabelais, de l'équivalence constante du pet et de l'âme dans son œuvre. »

[701] *Ibid*., p. 13.

[702] *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction de Alain Rey, Paris, Robert, 1992 : « le fou » est issu du latin classique *follis* « soufflet pour le feu » et « outre gonflée, ballon » qui a pris par métaphore ironique le sens de « sot, idiot » en bas latin. …

[703] *Pantagruel*, ch. XIX. p. 287.

[704] Cl. Gaignebet, *A plus hault sens*, p. 92.

Après le geste qui imite l'image de Petengueule vient un geste qui constitue l'image de la tête du Roi lécheur:

> puis mist ses deux mains lyéez en forme de peigne sur sa tête, tirant la langue tant qu'il povoit, et tournant les yeulx en la teste, comme une chievre qui meurt.

Cette tête de Panurge se double de l'image du roi lécheur, dont un masque est placé au bout d'un pont de Bâle en tant que motif principal de la ville[705]. Comme nous le verrons ultérieurement, l'épisode de Thaumaste fait la paire avec l'épisode du procès entre Baisecul et Humevesne. Ces deux personnages, portant respectivement les noms correspondant aux motifs de Petengueule et Roi lécheur, confirment l'affinité entre les deux épisodes sur le plan carnavalesque.

En revenant à l'énoncé de Panurge « Vous avez parlé, masqué », La mascarade ici peut ainsi désigner des danses des soufflaculs, qui sont fortement liées au rite du lèche-cul. Selon C. Gaignebet, les mascarades des soufflaculs sont des rites qui sont censés libérer les âmes des morts qui demeurent dans le ventre des vivants. Le mythe de cette mascarade des soufflaculs, en Provence par exemple, représente le cocu et l'âne, sa monture, ainsi que des suppôts qui les suivent, et qui sont munis de soufflets. Ils descendent au royaume souterrain pour libérer les âmes des morts. Le cocu et l'âne portent ces âmes sauvées dans leurs ventres. Les suppôts leur soufflent au derrière pour récupérer ces âmes qui sont évacuées à chaque pet[706].

2-Les gestes symboliques

Entre le geste esthétique et le langage gestuel se situe le geste que nous pouvons classer comme « symbolique ». Nous entendons par là le geste qui porte un sens basé sur une croyance en correspondance entre l'âme et le geste.

---

[705] Pour la photo du masque du Roi Lécheur (Lällekönig), voir C. Gaignebet, *A Plus Hault Sens*, t. II, P. 68. L'original de ce masque « est un mascaron de bois et de crin du XVIème siècle conservé au Musée historique de la ville. Placé dans le petit Bâle, à l'extrémité d'un pont qui relie les deux villes, il tire une langue mobile vers les faubourgs des artisans du grand Bâle, de l'autre côté du fleuve. En revanche les confréries, qui lors des derniers dimanches de Janvier font danser le Lion, le Basilic ou l'Homme Sauvage dans le grand Bâle, prennent grand soin que ces êtres tournent toujours le dos, voire le cul, vers la langue du Roi de la ville rivale. Par ce geste ils rétablissent le rite carnavalesque du lèche-cul. » Gaignebet n'a pas décrit le regard du Roi Lécheur, mais en effet, il regarde en l'air et reproduit ainsi exactement le même geste que celui de Panurge.

[706] Voir C. Gaignebet, *Le Carnaval*, Paris, Payot, 1974, p.137.

Les gestes de la prière

De l'Antiquité chrétienne au Haut Moyen Âge, il existait globalement deux sortes de geste de prière. Le premier est « la station debout, les bras levés dans la position dite de l'orant, ou les bras en croix imitant le geste du Rédempteur ». Le deuxième est « la prostration complète, à même le sol[707] ». Le premier convenait pour « célébrer la résurrection du Sauveur », et le second était « le signe d'humilité du pécheur. » Ces deux gestes étaient censés avoir pour effet d'encourager l'âme à se mettre dans un état convenable pour la prière.

L'intériorisation des gestes

Mais, le geste évolue. Durant tout le Moyen Âge, on élabore globalement deux autres sortes de gestes de prière qui se sont ensuite répandus à partir du XIème siècle. L'un est la prière avec les mains jointes, comme le reproduit Thaumaste :

> Puys les (mains) remist joinctes et extendues l'une jouxte l'aultre, (comme semblant devotement dieu prier).

C'est un geste « emprunté au rituel laïque de l'hommage » et qui « permet d'instaurer avec Dieu un rapport personnel hiérarchisé »[708].

L'autre est la prière à genoux, à laquelle se prête Panurge devant Nazdecabre dans le *Tiers Livre* :

> Panurge […] se enclina flechissant le genoil guausche, et resta tenent ses deux braz sus la poictrine lassez l'un sus l'aultre.[709]

Au lieu de lever les mains pour prier comme aux époques précédentes, le mouvement du corps s'oriente vers le repliement. Sur le plan ecclésiastique, ces gestes sont codifiés à la fin du XIIe siècle dans l'*Ordo missae* et le *De sacro altaris mysterio*, par le cardinal Lothaire, le futur pape Innocent III[710]. Cette tradition du geste liturgique continue jusqu'à l'époque de Rabelais. Un peu après, en 1475, dans *Preceptorium legis*, un commentaire sur les gestes de la prière, J. Nider prescrit encore

[707] J.-C. Schmitt, op.cit., pp. 289-290.
[708] J. Berlioz, « La raison des gestes: pouquoi on prie à genoux », *Moines et religieux au Moyen Age*, pp. 158-159: « Mais la prière reste un acte d'adoration, d'humilité ou de pénitence, non une cérémonie rituelle par laquelle un individu se reconnaîtrait l'«homme » de Dieu. »
[709] *Tiers livre*, ch., XX, p. 412.
[710] J.-C. Schmitt, op.cit., p. 333.

en détail la démarche gestuelle de la messe. Selon J.-C. Schmitt, « aucun ensemble de gestes n'a fait l'objet de plus de commentaires, de tentatives plus intenses de rationalisation que les gestes de la messe, et avant tout ceux du prêtre assurant la conversion eucharistique des espèces.[711] »

Toujours selon J.-C. Schmitt, l'évolution des gestes de prière, avant et après le XIème siècle environ, nous montre l'intériorisation et l'individualisation de la croyance. La manière « dépliée » de l'ancien geste de l'orant contraste avec la celle « repliée » du nouveau geste. Cette différence concerne surtout le sens vers lequel la tête est tournée : soit vers le ciel, soit vers le sol. Or, lorsque Pantagruel fait face à Loupgarou, nous voyons un acte qui est « déplié ». Face au redoutable Loupgarou, en « jectant ses yeulx au ciel[712] », Pantagruel « se recommanda à Dieu de bien bon cueur, faisant veu ». Il prie Dieu en disant : « … Doncques s'il te plaist à ceste heure me estre en ayde… »

Il ne s'agit ici ni de « la célébration de la résurrection du Sauveur », ni du « signe d'humilité du pécheur. » Il s'agit plutôt de « la supplication ». Vis-à-vis de Dieu, la motivation intérieure de la prière se reflète ainsi dans le geste. L'intériorisation et l'individualisation dans les gestes liturgiques, exprimées dans les attitudes « repliées », ne sont pas encore mises en pratique quotidien, dans la première moitié du seizième siècle.

Comme nous l'avons déjà vu dans le commentaire de J. Gleyse, la souplesse du geste liturgique est nette au Moyen Age, vu que l'origine des deux gestes (à genoux ou avec les mains jointes) provient du geste emprunté au rituel laïc. Le premier geste provient d'un acte de supplication dans la vie quotidienne. En ce sens, la supplication à genoux relevait autant d'une pratique laïque que religieuse.

Nous pouvons le constater avec des exemples dans les récits. Dans la nouvelle n° 30 des *Cent Nouvelles Nouvelles*, le geste de prosternation à genoux est employé à l'occasion de la confession ;

> Et alors le sergent ce mist et prosternay devent luy à genoux et dit son *Benedicite* et ce fait, il encommença une confession[713].

[711] *Ibid.*, p. 354.
[712] *Pantagruel*, ch. XXIX, p.317.
[713] Philippe de Vigneulle, *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, XXX, p. 144.

Dans l'*Heptaméron*[714], nous retrouvons cette posture suppliante autant dans des scènes religieuses et laïques. D'abord, se mettre à genoux est employé comme un acte de prière :

> Ledict curé, dès le matin, chanta la messe où sa seur Assiseta, tousjours à genoulx, bien fort grosse[715].
>
> ilz […] se mirent à genoulx devant le pauvre frere, demandans pardon à sainct François et à sa religion[716].

Il faut noter ici que même dans une situation religieuse, la posture agenouïllée n'est pas forcément une adresse à Dieu. Le geste exprime essentiellement une demande de pardon et de l'humilité. Et cela devient plus clair dans des situations hors contexte religieux. Les exemples abondent dans l'*Heptaméron*; « Nicolas […] se gecta à genoulx à ses piedz, et luy demanda pardon[717]. » ; « laquelle, se mectant à genoulx, leur demanda pardon[718] ».

Le deuxième geste de la prière, c'est-à-dire le geste avec les mains jointes, provenant du geste laïc pour présenter un hommage à quelqu'un, est devenu tout de suite « le symbole de toute la prière chrétienne[719]. » Mais, comme le remarque J. Berlioz, il faut noter ici qu'à l'origine, « la prière reste un acte d'adoration, d'humilité ou de pénitence, non une cérémonie rituelle par laquelle un individu se reconnaîtrait l'« homme » de Dieu[720]. » Cette origine non religieuse de la prière sera la cible des accusations portées par la Réforme à la Renaissance, et notamment en Angleterre.

Dans la première moitié du siècle suivant en Angleterre, il y a un débat sur ce geste à genoux pour la prière. *A just apologie for the gesture of kneeling* London, 1629 ; *The re-examination of two of the articles* 1636[721]. Pour la période, selon *The re-examination of two of the articles*, le premier ouvrage de ce genre fait par « Yea Master Knox in his admonition to England, printed *anno*

---

[714] Pour *Heptaméron*, nous avons consulté l'édition de M. François dans la collection « Classiques Garnier », 1996.
[715] L'*Heptaméron*, la 23ème nouvelle, p. 248
[716] L'*Heptaméron*, la 34ème nouvelle, p. 252
[717] L'*Heptaméron*, la 36ème nouvelle, p. 262
[718] L'*Heptaméron*, la 38ème nouvelle, p. 273
[719] J. Berlioz, *op.cit.*, p.159.
[720] *ibid*, p.158-159.
[721] *The re-examination of two of the articles abridged: to wit, of the communicants gesture in the act of receaving, eating, and drinking: And The observation of Festivall dayes*, 1636 ; Paybody, Thomas, A just apologie for the gesture of kneeling in the act of receiving the lords against the manifold exceptions of all opposers in the Churches of England, and Scotland, London, 1629.

1554, ranketh kneeling among the superstitions orders, which profane Christs true religion[722] ». Ces ouvrages ci-dessus nous indiquent que le geste liturgique était d'un grand intérêt dans l'Eglise anglicane autant que dans l'Eglise catholique. Par ailleurs, il semble que cet intérêt des anglais pour les gestes ne se limite pas à la liturgie, comme le montre les développements suivants sur le geste rhétorique.

3. le geste inférentiel : la sémiotique à la Renaissance

Les choses, les signes, et l'interprétation

Le geste inférentiel est un geste propre à cette époque. Il se situe entre le geste rituel et le langage gestuel. Ce geste s'appuie sur le système des signes par inférence, à savoir que, le sens auquel envoie un geste symbolique s'appuie sur la foi en rapport direct entre le signe et le sens[723]. Nous avons donc ici à donner une vue générale de la sémiotique de la Renaissance comme arrière-plan des gestes inférentiels de l'époque.

Avec l'épisode gestuel de Nazdecabre dans le *Tiers Livre*, la veille du débat, Panurge développe un discours sur la nature du langage :

> C'est abus dire que ayons languaige naturel. Les languaiges sont par institutions arbitraires et convenences des peuples : les voix (comme disent les Dialecticiens) ne signifient naturellement, mais à plaisir. […] Car en matiere de signifier par gestes estoit tant excellent, qu'il sembloit parler des doigts. Pourtant vous fault choisir un mut sourd de nature, affin que ses gestes et signes vous soient naïfvement prophetiques[724].

Ici, Rabelais nous présente un argument sur la position cratylienne de la nature des signes corporels par rapport aux langues qui ne sont que « par institutions arbitraires[725] et convenences des peuples ». Il s'ensuit de raisonner sur sa position linguistique comme sur sa position conventionnelle, opposant le corps qui est conçu comme du signe cratylien. Or, même vis-à-vis du langage, Rabelais se montre

[722] *The re-examination of two of the articles abridged,* A2r°.
[723] M.-L. Demonet, *Les Voix du signe*, 1992, p. 9.
[724] *Tiers Livre*, ch. XIX, p. 409-410.
[725] Le terme « arbitraire » paraît pour la première fois chez Rabelais. Voir M.-L. Demonet, *Les Voix du signe* , 1992, p. 9.

parfois participant du cratylisme, ce qui se révèle par exemple dans sa façon de formuler le nom des personnages[726].

Dans la première moitié du XVIe siècle, l'enjeu principal de la sémiotique concerne le rapport entre les « choses » et les « mots », ou entre les « choses » et les « signes » des choses. Pour comprendre la sémiotique de la Renaissance[727], les termes employés s'avèrent trompeurs en raison de leur polyvalence. Selon M.-L. Demonet, le terme « chose », ou *res* employé dans le cadre intellectuel de l'époque, doit se classer en trois catégories : 1) un équivalent au « référent » ; 2) un autre qui équivaut au « concept » ; 3) un dernier qui désigne le « sujet » du discours de l'orateur.

Les deux premières sortes de « choses » renvoient au problème de l'arbitraire du signe, c'est-à-dire à l'analyse du signe linguistique, alors que la troisième catégorie relève plutôt du problème de la rhétorique que de la linguistique. Les « matieres » sur lesquelles voulait discuter Thaumaste renvoient à des concepts, qui relèvent donc du problème du signe.

S'agissant du terme « signe » à l'époque, il faut bien faire la différence entre les deux types de « signe », qui ne fonctionnent pas de la même manière : 1) le signe qui « fonctionne selon le principe d'*équivalence* entre l'expression et le contenu[728] », c'est-à-dire, entre le signifiant et le signifié ; 2) le deuxième principe de signe est basé sur une « inférence », par laquelle un signe renvoie à un autre signe. C'est dans cette première catégorie de signes d'équivalence que la question de l'arbitraire[729] est soulevée. Et dans ces signes 'seconds' se glissent les croyances, de façon d'autant plus convaincante qu'elles semblent fonctionner comme des inférences fortes, comme lorsque la fumée est le signe du feu. »

La deuxième sorte de signe inférentiel est aussi importante que la première d'équivalence dans l'épistème de la Renaissance selon laquelle « l'analogie n'est pas seulement un mode de raisonnement, elle est inscrite dans les choses elles-mêmes » et « la recherche et la

[726] M.-L. Demonet, *op. cit.*, p. 10. Elle affirme que la position de Rabelais « est annexé sans façon à la doctrine de Cratyle. », sous réserve que ce n'est que « pour les besoins de la fiction. » (*idem.*, p. 66).
[727] La sémiotique de la Renaissance, y compris le signe du corps, est bien approfondie par M.-L. Demonet dans ses *Voix des Signes*, qui nous a servi de guide pour éclairer les problématiques sémiotiques.
[728] M.-L. Demonet, *op. cit.*, p. 9.
[729] S'agissant de la polyvalence du terme, le terme arbitraire est aussi trompeur. Voir M.-L. Demonet, *op. cit.*, p. 9 : « Ni en français, ni en latin, la notion ne comprend l'idée de hasard ou de caprice. L'arbitraire n'exclut pas la motivation, et nous sommes trompés par le sens actuel de l'adjectif français qui implique l'immotivation […]. »

découverte d'une ressemblance, qui vaut symbolisme, sont donc les voies d'une connaissance véritable[730]. »

Les sujets sur lesquels Thaumaste voulait discuter avec Pantagruel prennent appui sur ce deuxième signe : ce sont « d'aulcuns passages de Philosophie, de Geomantie, et de Caballe ». Ces deux dernières sciences, à savoir la géomancie et la cabale, relèvent seulement de la divination du point de vue moderne, bien qu'elles aient été conçues comme des véritables sciences à l'époque.

La particularité des signes à la Renaissance est inscrite aussi dans la façon de les recevoir. Comme le remarque M. Jeanneret, l'« herméneutique occupe une place importante dans les débats intellectuels de la Renaissance[731]. » La réception des textes à la Renaissance était basée sur deux types d'interprétation : l'interprétation allégorique et l'interprétation philologique[732]. Le premier type se composant du déchiffrement des signes, il est fortement lié à la recherche du sens moral. Cette attitude s'applique facilement aux comportements corporels lorsqu'ils paraissent dépasser la norme d'une époque donnée. Le deuxième type d'interprétation est une forme évoluée du premier[733] qui permet une interprétation des textes plus individuelle.

A) Geste de la rhétorique

L'actio

Le premier geste inférentiel de la Renaissance est celui de la rhétorique, qui occupait une place importante dans l'histoire des gestes depuis l'Antiquité jusqu'au XVIe siècle, représenté par Cicéron et d'autres rhéteurs renommés :

[730] M.-H. Prat, *Les mots du corps : un imaginaire lexical dans les tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Genève, Droz, 1996, p. 10-11. Pour le thème de l'analogie comme épistème de la Renaissance, voir M. Foucault, *Les mots et les choses*, 1966, ch. 2, « La prose du monde ».

[731] M. Jeanneret, *Le défi des signes*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 21.

[732] Voir M. Jeanneret, « Commentaire de la fiction, fiction comme commentaire » dans *Le défi des signes*, p. 33-52.

[733] *Ibid.*, p. 33 : « La glose qui, au Moyen Age, sert à dégager le sens moral, prend une allure plus technique, plus phiolologique. Au lieu d'imposer un déchiffrement allégorique, le commentaire favorise l'intelligence du sens littéral ; il explique le texte dans sa différence, il en signale les ressources encyclopédiques et rhétoriques. Du coup, il change de nature. Il n'assigne plus à l'interprétation une méthode contraignante, mais cherche plutôt à outiller le lecteur afin qu'il entreprennent lui-même son propre commentaire. Jadis assujettie à la vérification d'un sens fixé à l'avance, la lecture devient plus problématique et plus productive. »

> … Le tout feut par icelluy proferé avecques gestes tant propres, pronunciation tant distincte, voix tant eloquente, et languaige tant aorné et bien latin, que mieulx ressembloit un Gracchus, un Ciceron ou un Emilius du temps passé, qu'un jouvenceau de ce siecle[734].

Mais c'est en 1416, que la véritable réstitution de la tradition de rhétorique s'est déclenchée, avec la découverte d'un manuscrit complet de *l'Institution oratoire* de Quintilien (30-100 apr. J.-C.) par l'humaniste florentin Poggio Bracciolini à l'abbaye de Saint-Gall en Suisse[735]. L'œuvre est imprimée pour la première fois en 1470, et sa diffusion a « immédiatement un impact considérable aux XVe et XVIe siècles[736]. »

Dans l'Antiquité, l'œuvre de Quintilien marque le point d'aboutissement de l'évolution des idées sur le geste de l'orateur dans l'Antiquité. Depuis Platon et Aristote, en passant par Démosthène, Cicéron (106-43 av. J.-C.) jusqu'à Quintilien, l'idée sur le geste évolue dans le cadre de la rhétorique[737]. En tant qu'art libéral, la rhétorique est « l'un des principaux fondements de l'éducation lettrée[738] », et elle est constituée de cinq parties : l'*inventio*, la *dispositio*, l'*elocutio*, la *memoria*, et l'*actio*[739]. Cette dernière est le lieu où se développe l'idée du geste.

Le rôle de l'*actio* est de « rendre plus efficace la prise de parole publique[740]. » Donc, essentiellement pour les hommes politiques, la rhétorique est une matière indispensable dans l'éducation. En accompagnant la parole, l'*actio* a pour but de persuader et de convaincre le public sur un sujet politique, c'est-à-dire toujours dans un cadre polémique. L'*actio* dans l'Antiquité est un art qui se développe dans le cadre d'une relation horizontale, d'égal à égal, entre l'émetteur du

---

734 *Gargantua*, ch.XV, p.45.

735 *Dictionnaire de l'Antiquité*, M. C. Howatson, (sous la dir. de), Paris, R. Laffont, 1993, 2005, p. 845.

736 *Ibid.*, p.370. Dans un chapitre consacré à « Action et geste » dans *La Rhétorique française* (1555) d'Antoine Fouquelin, on peut constater l'influence de l'idée de la rhétorique à l'époque. Voir aussi M. Fumaroli, « le corps parlant » dans la revue *XVIIème siècle*, 1981, et encore M. Fumaroli, *L'Age de l'éloquence*, Droz, 1980.

737 J.-C. Schmitt, *op.cit.*, p. 41. « A Rome, le développement de la rhétorique et au sein de celle-ci de l'actio permet au geste de devenir l'objet d'une vive attention. »

738 *Ibid.*, p.40.

739 Selon le *Dictionnaire de l'Antiquité*, le contenu de ces cinq parties de la rhétorique est ainsi ; l'inventio est la découverte des éléments pertinents ; la dispositio est l'art de disposer ces éléments de manière sturcturée ; l'elocutio consiste à reconnaître le style approprié à l'occasion, « élevé », « moyen » ou « simple » (parfois appelé « bas »). La memoria apprend comment mémoriser le discours ; l'actio enseigne les techniques du discours publique.

740 J.-C. Schmitt, *op.cit.*, p. 84.

discours et le récepteur, à la différence de l'art de la prédication et de la prière qui s'exercent dans le cadre d'une relation verticale, entre Dieu et l'homme.

Au haut Moyen Âge, cette tradition de l'*actio* dans la rhétorique s'est perdue. Comme les autres arts libéraux, la rhétorique s'est banalisée et christianisée. La théorie sur le geste élaborée par Quintilien, très fine et détaillée, a disparu. Dans le *De Magistro*, saint Augustin (354-430 apr. J.-C.) adopte la rhétorique de l'Antiquité comme rhétorique chrétienne. Maintenant que la finalité de la rhétorique est de « connaître et de prêcher la Vérité[741] », l'*actio* pour « rendre plus efficace la prise de parole publique » n'a plus de place dans la rhétorique. La relation entre l'émetteur et le récepteur supposé n'est plus horizontale. Elle est maintenant verticale : la Vérité de Dieu descend par la rhétorique jusqu'à l'homme.

Ainsi christianisé et éloigné de sa conception d'origine, le geste de la rhétorique servait à la prière, et non au discours public. Cette mutation développe le geste liturgique au Moyen Âge, mais pour que l'*actio* retrouve sa place dans la rhétorique, il faudra attendre la Renaissance carolingienne et la découverte des lettres classiques au XIIe siècle et notamment des idées de Cicéron.

Les artes predicandi

> Car le peuple de Paris est tant sot, tant badault et tant inepte de nature, qu'un basteleur, un porteur de rogatons, un mulet avecques ses cymbales, un vielleuz au mylieu d'un carrefour, assemblera plus de gens que ne feroit un bon prescheur evangelicque[742].

Avec la redécouverte de *De Inventione* de Cicéron et de *la Rhétorique à Herennius*, le plus ancien manuel de rhétorique, les clercs au Moyen Âge[743] restituent l'actio sous le nom des *artes predicandi*[744]. Ils ont pour but d'exercer la prédication en direction d'un public nouveau, constitué pour la plus grande part de laïcs. Les métiers et les classes sont beaucoup plus variés qu'avant à cause des changements sociaux du XIIe siècle.

À la différence de l'*actio* donc, le public visé par les *artes predicandi* n'est pas toujours constitué que de gens éduqués. Comme le remarque J. Chomart, le « modèle du prédicateur c'est le

[741] *Ibid.*, p. 84.
[742] *Gargantua*, ch. XVII, p. 48.
[743] J. Longère, *La Prédication médiévale*, Paris, Études augustiniennes, 1983, spécialement pp. 195-202.
[744] J.-C. Schmitt, *op.cit.*, p.278. « ils ont une visée à la fois théorique et pratique. Ce sont des manuels à l'usage des prédicateurs, mais aussi des Miroirs du prédicateur, de sa science, de ses gestes. »

Christ qui a voulu et su parler le langage du peuple ; mais le modèle de l'éloquence c'est chez Quintilien et Cicéron qu'on le trouve[745]. »

Afin d'attirer l'attention du peuple, le geste de la prédication s'assimile petit à petit au geste des jongleurs au cours du Moyen Âge. Nous verrons dans une partie ultérieure que cette assimilation se retrouve insérée de manière comique, à l'arrière plan, dans le dialogue gestuel entre Thaumaste et Panurge.

L'actio oratoire au XVIe siècle et la culture du geste en Angleterre

En revanche, la Renaissance assiste à la restitution de l'actio de l'Antiquité avec la découverte de l'œuvre de Quintilien. L'influence de cette dernière sur la conception du langage à l'époque était telle que la « conception du langage était, de platement nominaliste, redevenue naturelle et vivante comme au temps des origines[746] ». Affirmant que le langage est purement le miroir de l'âme, Quintilien expose sa théorie rhétorique de la manière suivante : « la parole vient de la nature même des choses[747] ».

En ce qui concerne le langage des gestes, Quintilien affirme , en cohérence avec sa théorie du langage naturel, son universalité. Le langage gestuel est censé contenir des éléments universels. Selon l'auteur latin, les gestes sont « le langage commun de tous les hommes[748] », et quand il affirme la conformité entre la parole et les choses, ainsi qu'entre les gestes et les choses qu'ils désignent, il la considère comme une nécessité, et non une obligation comme chez les

[745] J. Chomarat, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Paris, les Belles lettres, 1981, p. 1059.

[746] M.-L. Demonet, *op. cit.*, pp. 269-270. « La redécouverte de Quintilien a pu faire penser que pendant la période humaniste, la conception du langage était, de platement nominaliste, redevenue naturelle et vivante comme au temps des origines : effectivement, on peut lire chez Quintilien que « la parole (*sermo*) vient de la nature même des choses », ce qui semble annuler quinze siècles d'arbitraire du signe […] l'une des grandes utopies de la rhétorique renaissante consiste à vouloir sortir de l'artifice et à devenir naturelle ; c'est chez Quintilien que l'on trouve les meilleurs arguments en faveur de l'anti-rhétorique ou discours naturel.»

[747] Quintilien, *Institution oratoire*, III, 2,1, traduit et cité par M.-L. Demonet, *op. cit.*, p. 269.

[748] Quintilien, *op. cit.*, XI, 3, 87 : « Ut in tanta per omnes gentes nationesque linguae diversitate hic mihi omnium hominum communis sermo videatur », cité par J.-C. Schmitt, dans la *Raison des gestes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 42.

nominalistes[749]. Ainsi soulignant l'universalité du langage gestuel, Quintilien a offert aux humanistes « en quête de la langue originelle », « une possibilité inespérée[750] ».
Or il est pertinent de supposer que cette œuvre de Quintilien était familière à Rabelais[751], et que la vingtaine verbes performatifs de geste qu'il proposait constituait une source de références pour l'épisode de Thaumaste.

Cela étant dit, le geste chez Quintilien, se focalisant sur les gestes de main, et qui en compte seulement une vingtaine, semble ne pas pouvoir nous servir de modèle aux gestes décrits dans les épisodes de Rabelais. L'essai d'interprétaion de Cl. La Charité vise à combler cette carence des gestes dans la liste chez Quintilien avec l'œuvre de J. Bulwer. En essayant de restituer le canon de l'« actio » oratoire, c'est en 1644 que John Bulwer a fait publié *Chirologia*[752], c'est-à-dire « le langage naturel de la main », et *Chironomia*, ou « la règle de la main[753] ». Ces traités sont consacrés aux usages des mains pour la communication, et sont devenus la source du langage des sourds-muets en Angleterre[754].

Prétendant être la reconstitution et la synthèse de l'actio de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, « Bulwer est très largement redevable à toute une tradition remontant au XVIe siècle[755] », et du fait, Cl. La Charité interprète les gestes[756] dans l'épisode de Thaumaste en s'appuyant sur l'ouvrage de J. Bulwer[757]. Comme nous l'avons déjà sougligné ci-dessus, l'intérêt

[749] Chez Erasme, représentant du libre-arbitre du signe, le rapport entre la parole et les choses sont l'obligation et non la nécessité. Voir Erasme, *Lingua*…, cité par M.-L. Demonet, op. cit., p. 250.
[750] Cl. La Charité, *op. cit.*, p. 19.
[751] Pour l'influence de la rhétorique sur Rabelais, voir P.J. Smith, *op. cit.*
[752] John Bulwer, *Chirologia, or the naturall language of the hand, composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof...*, Londres, T. Harper, 1644, Southern Illinois University Press, Londres, Amsterdam, 1974.
[753] John Bulwer, *op. cit.*, p. 6.
[754] Pour le langage des sourds-muets français, nous le verrons ci-dessous.
[755] Cl. La Charité, « La disputation par signes et la « philochirosophie », dans *Rabelais et la question du sens, Etudes Rabelaisiennes*, tome XLIX, Droz, Genève, 2011, p. 21, n° 24.
[756] Cl. La Charité, *op. cit.*
[757] Cl. La Charité, *op. cit.*, pp. 20-21 : « Même si Bulwer a le mérite de présenter l'utopie du langage gestuel universel à son apogée et même s'il est loin d'être certain que les humanistes des années 1530 aient eu une vision aussi systématique de l' « actio » et de ses moindres gestes, il est probable qu'à bien des égards le système de Bulwer recoupe l'idée intuitive et diffuse que les humanistes se faisaient de la valeur et de la signification des gestes de la main à partir de leurs lectures extensives des auteurs de l'Antiquité et de leur lecture intensive de la Bible, vu que Bulwer se propose de rédiger une histoire cumulative à partir d'indices épars. »

que portent les Anglais pour les gestes liturgiques et rhétoriques semble être particulièrement manifeste.

Bien que l'interprétation que présente Cl. La Charité ne montre pas de lien de nécessité entre les gestes codés dans l'œuvre de J. Bulwer, paru un siècle après l'époque de Rabelais, et la connaissance de celui-ci en gestes rhétoriques[758], il est tout de même juste de faire le lien entre le personnage de Thaumaste et la culture du geste en Angleterre, où cette culture semble être particulièrement développée, ce dont Rabelais aurait bien pu être conscient.

B) Geste d'occultisme

L'occultisme à la Renaissance était considéré comme une science. Même vis-à-vis des évangélistes, il a été reconnu comme de l'astrologie scientifique, tant qu'il respectait « le calendrier liturgique, calculs astronomiques, prévisions météorologiques, prescriptions hygiéniques –jours favorables aux prises de remèdes ou aux saignées[759] ».

Concernant la sémiotique de la Renaissance, Heinrich Cornelius Agrippa est incontournable. Dans les cabales, le signe dont il est traité est forcément celui inférenciel. En croyant en une correspondance nécessaire entre le monde extérieur et le monde intérieur qu'est l'âme de l'homme, le langage est un outil de l'âme qui exerce un pouvoir sur le monde extérieur par le rituel de la cabale. Ici, le langage et l'âme entretiennent un rapport de réciprocité. Ils s'influencent l'un l'autre, le premier possèdant un certain pouvoir sur le dernier, comme le formule Agrippa :

> […] mais la parole prononcée a un certain effet dans la voix et dans la propriété de prononcer, et se produit lorsqu'un homme respire, ouvre la bouche, et que la langue discourt, en quoi la nature notre mère a uni à l'esprit et à l'entendement le discours et la voix corporelle qui annonce et interprète nos pensées à ceux qui les entendent, de laquelle nous avons à parler ici. Les paroles sont donc un moyen très propre entre celui qui parle et celui qui entend, portant avec elles non seulement le concept, mais la vertu de celui qui parle, qui passe par une certaine énergie dans ceux qui les entendent et qui les reçoivent, souvent d'une telle force qu'elles ne changent pas seulement ceux qui les écoutent, mais d'autres corps et des choses inanimées[760].

[758] Cl. La Charité, *op. cit.*, p. 20 : « En comparaison de la vingtaine de verbes performatifs énumérés par Quintilien, susceptibles d'être signifiés par les gestes de la main, l'Anglais en donne plus de deux cents parmi lesquels certains sont de quasi synonymes dont les nuances de sens n'apparaissent pas toujours avec évidence. »

[759] La notice de M. Huchon dans *Rabelais, Œuvres complètes,* p. 1710.

[760] H.C. Agrippa, *La Philosophie occulte*, L. I, ch. 69, pp. 195-196, cité par M.-L. Demonet, *op. cit.*, p. 249.

Le corps, y compris la voix, joue le rôle intermédiaire entre le monde extérieur et le monde intérieur. Dans sa logique de la correspondance entre les signe et les choses, Agrippa fait le choix de la position cratylienne sur le signe corporel.

Le geste de numération et de rite

> Alors Thaumaste s'escria. « Ha messieurs, le grand secret : il y a mis la main jusques au coulde », puis tira un poignard qu'il avoit, le tenant par la poincte contre bas.

Comme le remarque Antonioli, ce geste de Thaumaste avec le « poignard » fait partie du rituel opératoire des magiciens[761]. Cela répond au geste de Panurge qui esquisse le signe du peigne, signe qui est également un maléfice magique.

Quelques gestes dans l'épisode de Thaumaste dont le sens est éclairci par Antonioli dans les épisodes, sont ceux de la magie, et ceux de la Cabale[762]. Il s'agit de gestes rituels, ou utilisés pour la numération. Selon Antonioli, les références que nous fournissent les significations de ces gestes sont: *De inventis antiquorum* et *De indigitatione et manuali loquela* de Bède le Vénérable ainsi que *De occulta philosophia* d'Agrippa, dans lesquelles nous pouvons trouver quelques correspondances de geste. Et notamment le dernier, étant achevé en manuscrit aux couvents franciscains, circulait déjà au début des années vingt, a dû fournir des matériaux à Rabelais qui était aussi franciscain :

> L'Angloys pour ce ne s'effraya et, levant les deux mains en l'air, les tint en telle forme que les troys maistres doigtz serroyt on poing et passoyt les poulses entre les doigtz indice et moien, et les doigtz auriculaires demouroient en leurs extendues[763] .

---

[761] R. Antonioli, *op. cit.*, p. 142.

[762] Ce qui fait la différence entre la magie et la cabale à l'époque, selon Reuchlin, c'est que pour contrôler le monde, la dernière ne commande qu'aux anges bénéfiques tandis que la première commande aussi à ceux qui sont maléfiques. Voir P. Béhar, *Les langues occultes de la Renaissance*, Paris, Desjonquères, 1996, p. 42. « n'importe quel acte divin offre plus d'avantages qu'aucune opération démoniaque : l'art de la Cabale ne cesse de tendre au salut des hommes, tandis que le maléfice de la vaine magie ne laisse pas de tendre à leur perdition. La magie opère par les noms des ténèbres et des cacodémons, la Cabale par les noms de la lumière et des anges bienheureux. » Reuchlin, *De Arte cabalistica,* f°XXv°-XXIr°, cité et traduit par P. Béhar.

[763] *Pantagruel*, ch. XIX, p. 287.

Le geste qui décrit le nombre « 30 », les ongles du pouce et de l'index se touchant à peine. Mais ce chiffre trente peut aussi vouloir dire « les noces » chez les pythagoriciens :

> [Panurge] De la main gausche, il joingnit l'ongle du doigt indice à l'ongle du poulse, faisant au millieu de la distance comme une boucle[764].

Nous pouvons trouver le même geste chez Nazdecabre :

> Nazdecabre curieusement le reguardoit, puis leva la main gauche en l'aër et retint clous en poing tous les doigtz d'icelle, excepté le poulce et le doigt indice, desquels il accoubla mollement les deux ongles ensemble[765].

Il existe encore un troisième geste qui pourrait correspondre à celui que nous trouvons dans les livres de Bède :

> [Thaumaste effectue de ses deux mains réunies] ouvrant les doigtz comme si ce eussent esté demys cercles [un signe circulaire.][766]

Nous trouvons un autre geste de Thaumaste dans le livre d'Agrippa selon lequel il signifie 20.000: « et la main gauche [Thaumaste] Assiset toute plaine sur la poictrine[767] », et dans Philosophe Occulte, « pour dire 20.000, vous étendrez en large la même main gauche sur la poitrine[768]. »

Selon Antonioli, il existe également des références issues de l'Antiquité: les livres d'Horapollon; le *Livre XXIX* de Caelius Rhodiginus; le *Livre XXXVI*, chapitre 8 de Pline l'Ancien; le *Livre IV* de Diodore de Sicile. Thaumaste trouve ainsi le « grand secret » des problèmes « insolubles tant de Magie, Alchymie, de Caballe, de Geomantie, de Astrologie, que de Philosophie », c'est-à-dire qui « concernent des sciences construites sur des signes symboliques ». Pour l'occultisme, il s'agit des problèmes de relations analogiques entre le monde et l'homme, et entre les mots et les choses.

En effet, le geste de l'occultisme, et de la magie, est fondé sur la même idée que celui de la rhétorique[769] : les occultistes croient au pouvoir des mots sur les choses qu'ils désignent. Et

---

764 *Ibid.*, p. 287.
765 *Tiers livre.*, ch. XX, p. 412.
766 *Pantagruel*, ch. XIX, p. 288.
767 *Ibid.*, p. 288.
768 Voir R. Antonioli, *op. cit.* pp. 140-142.

comme les pythagoriciens, ils croient aussi à la correspondance entre les chiffres et les idées. Donc, les magiciens trouvent et comprennent les signes secrets des choses, et font raisonner les chiffres et les idées. Ainsi, ils obtiennent le pouvoir d'influencer tout ce qu'il y a dans l'univers.

C'est ainsi que le geste d'occultisme est toujours à la base de la numération figurée : chez les pythagoriciens par exemple, le nombre 30 signifie les noces, le nombre 60 la viduité, et le nombre 100 la virginité. Chaque geste est ainsi chargé de deux sens : le signifié du geste est un chiffre qui est le symbole d'une autre idée. La numération par signes est intégrée dans le mode de communication magique, comme le constate Agrippa dans la *Philosophie Occulte* :

> J'ai fort souvent lu dans les livres des magiciens, et remarqué par leurs œuvres et entreprises, certaines gesticulations surprenantes et ridicules, comme elles me le paroissoient en effet, et je croyais que c'étoient certains pactes cachez des démons, ce qui me les faisoit mépriser et rejetter, mais après que j'ai examiné plus à fond la chose, j'ai compris aussitôt que, dans ces sortes de gesticulations magiques, ce n'étoient pas des pactes de démons qui étoient cachez, mais une certaine manière de nombrer dont les Anciens se servoient pour représenter les nombres par les différents plis et replis de leurs doigtz et de leurs mains par la gesticulation desquelles les Magiciens faisoient entendre, sans dire mot, des noms de vertus inexprimables qui ne se prononcent pas et qui sont differentz en nombres, en remuant les doigts les uns après les autres, et révérant par un sacré silence les divinités qui président aux choses de ce Monde[770].

Ainsi, dans l'occultisme, chaque chiffre[771] représenté par la gesticulation des doigts renvoie à un nom de « vertus inexprimables »[772]. Il n'est pas inutile de noter ici que le même geste, exécuté par la

---

[769] Cesar Vasoli, « L'analogie dans le langage de la magie à la Renaissance », *La Magie et ses Langages*, M. Jones-Davies (M.) (textes réunis par),Lille, Université de Lille III, 1980p. 44 : « […] l'élément commun à la magie et à la rhétorique semble être, justement, l'appel à des pouvoirs, des sentiments, des désirs et des forces latents, dont la domination ne peut être atteinte par les moyens de la raison-argumentation et exige, au contraire, un langage capable de saisir les mêmes méthodes que celles utilisées pour dominer les processus les plus obscurs de notre conscience. […] certains procédés d'alchimie ou certaines formes de magie astrologique ne se limitent pas à postuler la correspondance directe entre le monde céleste et les processus de la nature terrestre, mais […], bien plus, ils visent à fixer en des formules précises, en une série ordonnée de mots et de structures linguistiques, la clé pour comprendre les puissances cosmiques et agir sur elles. »

[770] H.C. Agrippa, *La Philosophi occulte* Agrippa, éd. 1727, II, 16, p. 275, cité par Antonioli, *op. cit.*, p. 141.

[771] Pour la signification que porte chaque chiffre, surtout d'un à dix, et onze, douze, Agrippa développe une discussion mystique dans les chapitres IV-XV. de livre II.

[772] Pour la signification des chiffres dans divers domaines d'occultisme, voir Ch. Nimosus, *Anthologie des nombres occultes*, Paris G. Trédaniel,1997.

main droite ou la main gauche, n'a pas le même sens[773]. Ces gestes pour désigner certains chiffres proviennent en effet des manuels de Bède[774], dont nous parlerons ultérieurement pour le comput chez les moines.

4. Le langage gestuel : La langue des signes :

A) gestes des sourds-muets

> Nos muets disputent, argumentent et content des histoires par signes. J'en ai vu de si souples et formés à cela qu'à la vérité, il ne leur manque rien à la perfection de se savoir faire entendre ; […] (ils)ont besoin des alphabets des doigts et grammaire en gestes[775].

D'après cet extrait des *Essais* de Montaigne, on comprend que les sourds muets possèdent des signes gestuels au XVIe siècle en France, par lesquels ils « disputent, argumentent et content des histoires ». Pour avoir cette « perfection de se savoir faire entendre », il fallait une communauté où des sourds-muets se réunissaient quotidiennement, et où ils apprenaient la langue gestuelle et s'entraînaient à la pratiquer.

Or, nous n'avons pas de documents ou des preuves que leurs signes gestuels ont été codés systématiquement. Cela rend impossible un essai de la restitution du sens des gestes dans l'épisode de Nazdecabre. Il est donc impossible de les restituer. Pour la suggestion de Montaigne d'établir « des alphabets des doigts et grammaire en gestes », il faudra attendre deux siècles pour que l'abbé Charles Michel de l'Epée (1712-1789) systématise l'usage des gestes produits naturellement par les sourds pour se comprendre[776].

Avant le XVIIe siècle, on ne peut qu'inférer d'après certains textes l'existence d'un code gestuel chez les sourds-muets. Au début du XIe siècle, dans l'autobiographie de Guibert de Nogent on peut noter la description d'un sourd-muet qui possède l'art de la divination (comme Nazdecabre),

---

[773] H.C. Agrippa, *op. cit.*, ch. XVI, « Tu marqueras cent avec ta main droite comme dix avec ta main gauche. Deux cents avec ta main droite comme vingt avec ta main gauche, deux mille avec ta main droite comme deux dans la main gauche et ainsi des autres nombres jusqu'à neuf mille. » (traduction de J. Servier)

[774] Agrippa s'appuie sur la traduction par Bède de Martianus Capella, *De sex aetatibus mundi.* Voir la note de la page 113 de *La magie celeste* (traduction avec annotation de *La Philosophi occulte* par J. Servier, 1981, Berg International.)

[775] Montaigne, *Les Essais*, Livre II, chapitre XII. P. Villey (éd. par), Paris, PUF, 1965, 1999, p. 454 A.

[776] Pour l'histoire de la langue des sourds-muets, voir Ferdinand Berthier, *Les Sourd-Muets avant et depuis l'Abbé de l'Épée*, Paris, 1840. Voir aussi, A. Gaillard-Del-Medico, « Quand le tableau parle: les arts du geste et l'éloquence des muets à la fin de l'Age classique » dans la revue *XVIIe siècle*, n° 192, 1996

mais qu'on soupçonne aussi d'être démoniaque[777]. Il était hébergé chez un certain seigneur, du nom de Raoul, qui « l'aimait tout particulièrement à cause de ce pouvoir ». Et on lui « avait appris par signes la guérison de l'autre sourd-muet ».

On ne peut pas savoir si Rabelais a lu ce texte de Guibert de Nogent, mais on peut confirmer au moins que Nazdecabre n'est pas le premier sourd-muet à ainsi pratiquer la divination par gestes. Et on peut supposer, à partir du texte de Guibert de Nogent, qu'il devait y avoir un code gestuel des sourds-muets connu par les autres sourds-muets et même par les autres groupes sociaux, malgré leur situation d'exclusion[778].

Cependant, cette supposition de l'existence d'un code gestuel des sourds-muets au Moyen Âge ne veut pas dire que ce code était reconnu dans toute la France. Il n'existait peut-être que dans des communautés restreintes. Il n'est pas étonnant que Rabelais se soit intéressé aux sourds-muets en tant que médecin, ou bien en tant que moine[779], et que leur communauté lui ait donné de nombreuses occasions de les observer en train de communiquer par des gestes.

B) Geste monastique

Pendant tout le Moyen Âge et la Renaissance, le geste chez les moines voit deux usages clairement définis, comme en témoignent les archives : le premier usage sert à calculer sur les doigts et avec les parties du corps, pour le comput ; le second se substitue à la communication verbale quand elle est interdite par les vœux de silence.

---

[777] Guibert de Nogent, *Autobiographie*, trad. du latin par M. Guizot et R. Fougère,Clermont-Ferrand, Paleo, 2002, pp. 385-387. « Au cours d'un troisième déplacement, on s'arrêta au château de Nesle. Raoul, qui en était seigneur, hébergeait chez lui un jeune sourd-muet dont on disait qu'il possédit l'art de la divination ; sans doute était-ce des démons qu'il le tenait. Le seigneur l'aimait tout particulièrement à cause de ce pouvoir. » (traduit par E.-R. Labande)

[778] Bill Moody, *La langue des signes*, Paris, Ellipses, 1983, p. 17. Au Moyen-âge, « un sourd-muet vivant dans son village, isolé des autres sourds, faisait partie de la vie communautaire, mais au même titre que les fous, les débiles, les « idiots du village ». »

[779] Même en tant que franciscain, Rabelais aurait pu être chargé de l'éducation des sourd-muets. Et Bill Moody écrit (*La langue des signes*, p. 18) : « À la même époque que Montaigne, ce sont des prêtres qui s'aperçoivent qu'une éducation des sourds est possible. Il ne faut pas s'en étonner : ce sont eux qui, à l'époque, possèdent le savoir et sont chargés de l'instruction, réservée aux enfants des riches jusqu'à la Révolution de 1789. C'est en Espagne que, dans les années 1500, Pedro de Ponce, un moine bénédictin, commence à éduquer quelques enfants issus de la noblesse. Il n'est sûrement pas le premier à essayer d'éduquer des sourds, mais il est apparement le premier à donner des démonstrations publiques de ses succès. Cette pratique des démonstrations publiques des résultats obtenus avec les élèves sourds va devenir le moyen principal pour diffuser les méthodes les plus variées… »

Le comput

La computation avec le geste existait déjà à partir du VIIe siècle, avec les œuvres de Bède le Vénérable (672/73-735/36), moine au monastère de Wearmouth. Il était une autorité de la théologie tout au long du Moyen Âge, et le plus grand interprète de l'Ecriture dans l'Église occidentale depuis l'époque patristique. Parmi ses œuvres, le *De temporum ratione* est la meilleure introduction au calendrier ecclésiastique. À l'époque de Rabelais, il était encore édité et jugé indispensable[780].

Ainsi que son devancier Isidore de Séville, dans *De inventis antiquorum* et dans *De indigitatione et manuali loquela*, Bède mentionne deux systèmes complexes de calcul sur les doigts utilisés pour le comput. Ces systèmes de calcul, liés à l'origine à des procédés de divination, sont remplacés par l'invention et la diffusion de l'abaque[781]. On ne constate pas l'existence du *numeris et signis* de Bède que Pantagruel consulte la veille du débat, mais on peut penser que Rabelais a été inspiré dans une certaine mesure par ces études sur le comput et leur chronique universelle.

Les vœux de silence

> L'abbesse replicante et disant, 'meschante, c'estoit on dortouoir, pourquoy ne crioys tu à la force ? Nous toutes eussions couru à ton ayde.' Respondit qu'elle ne ausoit crier on dortouoir : pour ce qu'on dortouoir y a silence sempiternelle. 'Mais (dist l'abbesse) meschante que tu es, pourquoy ne faisois tu signes à tes voisines de chambre ? – Je (respondit la Fessue) leurs faisois signes du cul tant que povois, mais persone ne me secourut[782].

Cette petite anecdote sur une nonne engrossée au dortoir[783] est relaté dans le *Tiers livre* comme introduction de l'épisode de Nazdecabre, afin de montrer que le langage gestuel monastique était bien développé, au point de pouvoir remplacer des paroles.

---

[780] *Dictionnaire des lettres françaises, Le Moyen* Âge, G. Grente (sous la dir. de), Paris, Fayard, 1964, p. 136.
[781] *J.-C. Schmitt, op.cit*, p. 254.
[782] *Tiers livre*, ch. XIX, p. 410-411.
[783] Cette anecdote est allégué de l'*Ichthyophagia* d'Erasme. Pour la parenté de cette anecdote chez Rabelais, voir V.-L. Saulnier, « Histoire d'un conte rabelaisien » dans *BHR*, t. XXIV, 1962, p. 545-558. D'après G.V. Rijinberk, ce langage gestuel ches les moines paraît déjà vers la fin du XII ème siècle dans la littérature profane, « dans un poème français traitant d'un jongleur qui se converse à Clairvaux. ». *Monastic Sign Languages*, p. 21. On trouve ce poème dans *Del Tumboor Nostre Dame*, publié par Wilhelm Foerster dans Romania, tome II (1873), p. 315-325.

L'origine du geste monacal remonte au VIe siècle avec les règles de St. Benoît (Benoît de Nursie). En redéfinissant l'objectif et la raison d'être du monastère, St. Benoît a accordé la priorité à la prière dans la vie au couvent. Afin de servir Dieu, la prière et la méditation sont définies comme l'activité essentielle où le silence doit être imposé comme environnement nécessaire. Il a ainsi exigé le silence et pour substituer la communication verbale, et il a recommandé l'usage de gestes, non seulement pendant la prière, mais aussi pendant le repas ou même au dortoir comme nous le constatons dans une petite anecdote dans l'épisode de Nazdecabre.

Cinq siècles plus tard, vers 1075, est écrit et conservé à Cluny le plus ancien dictionnaire de gestes. Compilé par St. Bernard (Bernard de Clairvaux), le réformateur de Cluny, cet ouvrage contient deux cent quatre-vingt-seize définitions de geste et a probablement été largement diffusé sur le continent.

Aux siècles suivants, les listes et le nombre de monastères qui les conservent se multiplient, et ces « listes plus anciennes sont à peu près identiques[784]. » A titre d'exemple, prenons un dictionnaire allemand qui a juste été écrit après celui de Cluny dans l'ordre chronologique. Il contient trois cent soixante-cinq définitions de geste[785], dont la plupart sont identiques à celles de Cluny. En effet, William de Hirsau, le réformateur du couvent allemand a envoyé trois fois ses moines à Cluny pour apprendre les réformes qui y ont été réalisées à Cluny[786]. Le code gestuel de Cluny semble ainsi être devenu le modèle sur le continent et il a été partagé par de nombreux couvents de différents ordres. Il aurait ainsi fourni aux moines en voyage « la facilité de se faire comprendre dans les couvents des pays étrangers dont ils ignoraient la langue. »

---

[784] G.V. Rijinberk, « Le langage par signes chez les moines » dans *Monastic Sign Languages, op.cit.*, p.21. Voir aussi, L. Gougaud, « Le langage des Silencieux » dans *idem.*, p.8. « La pratique des signes passa, avec les coutumes de Cluny, dans les très nombreux monastères de l'Europe occidentale qui furent réformés par cette abbaye. C'est sans doute ce qui explique comment, à peu d'exceptions près, on se servit dans les monastères situés en tant de pays divers de même signes pour désigner les mêmes objets. » Ceci étant, comme nous verrons après dans un classement de gestes monastiques par Barakat, il existe des signes qui dépendent d'une langue, et il en résulte que le système anglo-saxon et le système latin diffèrent sur cette forme de geste. Cela peut être aussi un élément de comique résultant du quiproquo des signes du système anglais de Thaumaste et du système français de Panurge.

[785] Dans le dictionnaire d'Allemagne, il y a soixante-neuf définitions de gestes en plus. Ce sont peut-être des gestes qui n'ont pas encore été officiellement reconnus par Cluny, mais qui sont devenus de facto des incontournables par la pratique.

[786] Voir l'introduction de *Monasteriales Indica*, *op.cit.*, p. 8.

L'apprentissage du langage gestuel était donc nécessaire pour entrer dans un ordre. Il faisait partie de l'éducation des novices. Dans les règles de Bernard de Cluny, cet apprentissage est souligné comme devoir à accomplir diligemment, et au Concile de Château-Gonthier en 1231, l'abbé fut chargé de cet apprentissage pour les novices[787]. La variation des gestes et l'habileté des moines ainsi acquise à les éxécuter étaient impressionnants, au point que ces gestes ont été parfois comparés à de la pantomime, et s'en sont souvent trouvés condamnés[788].

En France, c'est donc les bénédictins et les cisterciens qui ont été les moteurs de l'instauration d'un code gestuel au Moyen Age[789]. Or, vers le milieu de XVe siècle, comme le mentionne A. Davril, l'emploi du langage gestuel chez certains bénédictins leur semble de plus en plue désuet. D'après le chapitre général de Cluny de 1453, « les moines de Saint-Martin des Champs à Paris ne gardent plus le silence dans le cloître, le réfectoire, l'église et le dortoir car ils ne connaissent pas les signes. » Mais en même temps, ce chapitre demande qu' « on leur envoie un religieux pour les leur enseigner[790]. » Cela veut dire aussi que le langage gestuel était quand même en vigeur dans la totalité du système bénédictin. Et enfin, ce sont les cisterciens qui le conservent le mieux : de nos jours encore, il est utilisé chez les trappistes, cet ordre réformé des cisterciens.

---

[787] Louis Gougaud, « Le Langage des Silencieux » dans *Monastic Sign Languages*, *op.cit.*, p. 9 : « L'étude de la signification des différents gestes faisait partie de la formation monastique. Bernard de Cluny, au XIe siècle, fait un devoir aux novices de s'y employer diligemment, et un concile de Château-Gonthier de 1231 demande aux abbés d'y veiller ; mais il fallait surtout compter sur la pratique pour acquérir de la dextérité en la matière. ».

[788] J.-C. Schmitt, *op. cit.*, p. 256-257 : « Cependant, certains auteurs s'inquiètent de l'usage excessif des signes, devenus selon eux un moyen hypocrite de tourner la règle monastique du silence. En 1180, Giraud de Cambrie […] s'indigne de la « conversation » animée que les moines tiennent avec leurs doigts au réfectoire et il la compare à la pantomime […]. Au début du XIII ème siècle, Jacques de Vitry tonne contre les moines qui, pour tourner la règle du silence, non contents d'exprimer avec leurs mains des choses « vaines et indiscrète » (vana et curiosa), « parlent avec leurs pieds » : leur adresse n'est pas mince, puisqu'ils racontent ainsi à leurs compagnons « les batailles des rois, les actions des guerriers et presque toutes les nouvelles et les rumeurs du monde entier »! »

[789] Voir Jean-Marie Le Gall, *Les Moines au Temps des Réformes*, Seyssel, Champ Vallon, 2001, p. 40 : L'introduction de la réforme repose sur les épaules d'un méditatif et d'un autoritaire, ne parlant, ni l'un ni l'autre français.

[790] Voir A. Davril, « Le langage par signes chez les moines : Un catalogue de signes de l'abbaye de Fleury », dans *Sous la règle de saint Benoît*, 1982, p. 55. « Par contre, ils semblent avoir été gardés plus fidèlement dans des monastères cisterciens qui nous ont laissé plusieurs catalogues de signes datant des XIVe au XVIIIe siècles. Ainsi six catalogues des XIVe-XVe siècles publiés par B. Greiser, un catalogue en vers de 1527 publié par A. Dimier. Ils seront en usage jusque vers les années 60 de notre Xxe siècle dans les monastères trappistes et les monastères bénédictins issus de la Pierre-qui-Vire. »

Quant à Rabelais, il a passé plus de vingt ans dans les couvents. D'abord il est entré au couvent franciscain de la Baumette vers 1510-1511, et ensuite, il est passé au couvent bénédictin de Puy-Saint-Martin vers 1520, jusqu'à ce qu'il entre en médecine probablement vers 1528 et qu'il s'inscrive à la faculté de médecine à Montpellier en 1530[791]. A l'époque, l'ordre franciscain était composé de deux communautés : des Conventuels modérés et les Observants. Ces derniers, portant le nom de Frères Mineurs à partir de 1517, observaient stritement de la règle de saint François et c'est cette communauté plus rigoureuse que la première, qu'a intégrée Rabelais.

Or, pour être mineur et prêtre dès 1520-1522, « il a dû faire un an de noviciat, six ans d'études de théologie pour être ordonné prêtre, faire les vœux de pauvreté, de chasteté et d'obéissance pour entrer dans l'ordre, et accepter de vivre cloîtré à vie[792]. » Il n'est donc pas douteux que Rabelais ait eu des expériences abondantes de ces gestes ainsi que d'autres Règles monacales, et que ces expériences se reflètent dans les épisodes.

En Angleterre, le pays de Thaumaste, la situation n'était pas identique à celle du reste du Continent. La première liste de gestes monastiques a été écrite vers la fin du Xe siècle. Elle contient des définitions légèrement différentes de celles qu'on trouve dans les dictionnaires du Continent, car elle s'appuie sur une codification antérieure, et que les textes européennes n'ont pas remplacée[793]. Comme nous le verrons ultérieurement, le quiproquo des gestes entre Thaumaste et Panurge semble constituer un des éléments essentiels du comique de l'épisode. Il est probable que cela s'appuie sur la légère différence de système de langage gestuel monastique, entre le système anglais et continental.

---

[791] Pour sa carrière monastique en détail, voir A. J. Krailsheimer, *Rabelais and the franciscans*, p. 8-9 ; M. Ishigami-Iagolnitzer, « François Rabelais et l'esprit franciscain. Peut-on être à la fois humaniste et franciscain ? » dans *Etudes Rabelaisiennes* 22 (1988), p. 151-171 ; G. Demerson, *L'esthétique de Rabelais*, p. 33-40 ; M. Screech, *Rabelais*, p. 239-240.

[792] Ishigami-Iagolnitzer, « François Rabelais et l'esprit franciscain. Peut-on être à la fois humaniste et franciscain ? » dans *Etudes Rabelaisiennes* 22 (1988), p. 151.

[793] Voir l'introduction de D. Banham dans *Monasteiales Indicia*, p. 8-9 : « the similarity of the Old Engish *Indica* to the earliest continental codes makes it likely that our text is a translation of a Latin sign-language introduced from the Continent at the time of the reforme, or more likely, a compilation, one of whose sources was such a continental sign list. Other sources may have included one or more list already available in pre-reform England, signs already in use but not previously written down, or signs developed in England to augment the continental list. » (souligné par nous même).

Application des dictionnaires de langage gestuel monastique à l'épisode de Thaumaste

Ici, en tenant compte de ces aspects du système des signes, nous allons essayer d'appliquer, sous toutes réserves, quelques listes de gestes monastiques à certains gestes de l'épisode de Thaumaste. En effet, comme le signale Cl. La Charité, V. Roloff propose l'interprétation du dialogue par cette modalité[794], mais « sans pourtant en tirer parti[795] ».

Il semble plus probable et logique d'y arriver avec cet épisode qu'avec celui de Nazdecabre, étant donné que Thaumaste est un clerc, alors que Nazdecabre est un sourd-muet, et, à ce titre, est censé manipuler plutôt les gestes des sourds-muets, avec lesquels Rabelais semblait être moins familier qu'avec le langage monacal. Même si le langage gestuel des sourds-muets pouvait être sous l'influence de système monastique[796], l'épisode de Nazdecabre semble contenir plus de geste comique et moins de geste « sérieux » que celui de Thaumaste. Examinons donc cinq exemples significatifs dans l'épisode de Thaumaste:

> l'Angloys leva hault en l'air les deux mains separement clouant toutes les extremitez des doigtz en forme qu'on nomme en Chinonnoys, cul de poulle, et frappa de l'une l'aultre par les ongles quatre foys. Puys les ouvrit, et ainsi à plat de l'une frappa l'aultre en son strident. […] Puys les remist joinctes et extendues l'une jouxte l'aultre, comme semblant devotement dieu prier.

Dans ce passage, le premier geste semble ressembler à une représentation visuelle du *De computo vel loquela digitorum* de Bède[797]. Si c'est le cas, il doit signifier un certain chiffre considérable[798]. Mais nous pouvons trouver un autre geste qui s'en approche dans le système monastique qui désigne « ALLELUIA ». Le deuxième geste ressemblerait aussi à un geste monastique qui veut dire « PROSE ». Dans l'ensemble, on pourrait les rapprocher des gestes qui signifient « ALLELUIA » + « PROSE »: « Pour le signe de l'Alléluia, lève la main et bouge l'extrémité des doigt pliés, comme

[794] Voir « Zeichensprache und Schweigen Zu Rabelais, *Pantagruel XVIII-XX und Tiers Livre XIX-XX* », dans *Zeitschrift für romanische Philologie, tome XC,* 1974, p 99-140.
[795] Voir « La disputation par signes et la « PHILOCHIROSOPHIE » » dans *Etudes Rabelaisiennes*, Tome XLIX, p. 16.
[796] *Supra.*
[797] Voir la figure 2 de N. Barley, « Two Anglo-Saxon Sign Systems Compared », *MSL*., *op.cit.,* p. 57. Cette représentation se trouve à la bibliothèque nationale d'Autriche, Vienne (MS Wien 12600).
[798] Pour la numérotation par geste, nous l'examinerons dans la partie suivante « le Geste d'occultisme »

pour voler[799] »; « Pour la PROSE (il s'agit d'une hymne latine qui se chante aux messes solennelles), lève les mains et frappe une main tendue avec l'autre main tendue, comme si tu applaudissais[800] »:

> Panurge soubdain leva en l'air la main dextre, puys d'ycelle mist le poulse dedans la narine d'ycelluy cousté, tenant les quatre doigtz estenduz et serrez par leur ordre en ligne parallelle à la pene du nez[801].

Pour ces gestes, on trouve dans les listes des signes qui correspondent à « PSAUME », « AILE ou VOLER ». En effet, « PSAUME » s'exécute en plaçant l'extrémité du pouce de la main droite sur les lèvres, et en remuant les autres doigts en même temps.[802]; pour « AILE », on place l'extrémité du pouce de la main droite sur le bord droit de la bouche avec les autres doigts étendus et puis on remue les doigts et la main légèrement.[803]

Nous trouvons un peu plus tard un autre geste de Panurge qui peut bien signifier « AILE »; « Panurge […] mettoit le poulce de la main gauche sur l'anglet de l'œil gauche estendant toute la main comme une aesle d'oyseau. »[804] Il faut noter ici qu'il existe des cas où les deux gestes combinés peuvent avoir un nouveau sens. Par exemple, le geste pour « AILE » associé au geste pour « DOCTEUR (angelique) » signifie « saint Thomas d'Aquin »[805].

> [Thaumaste…] aprés leva la dextre toute ouverte, et toute ouverte la baissa joignant le poulse on lieu que fermoyt le petit doigt de la gausche, et les quatre doigtz d'ycelle mouvoyt lentement en l'air. [806]

Ce geste est proche du geste qui veut dire « MAITRE DE NOVICE », pour lequel on place le bout du pouce de la main droite sur l'extrémité du petit doigt de la main gauche.[807]

---

[799] « *De Silentio & Signis* » dans *MSL., op.cit.*, p. 423. « *Pro alleluia, leva manum, & summitates digitorum contra os amove inflexas quasi ad volandum move*.»

[800] *Ibid.*, p. 423. idem., « *Pro prosa leva manus, & percute manum extentam cum manu altera extenta quasi plaudendo*. » La traduction des textes en latin a été faite avec l'aide de professeur Guillameau.

[801] *Pantagruel*, ch. XIX, p. 286.

[802] Barakat, *op. cit.*, p.197. « plalm: place tip of right thumb on lips, then wriggle the fingers at the same time. »

[803] *Ibid.*, p. 217. « wing: place tip of right thumb at right corner of mouth with fingers spread, then move fingers and hand slightly. »

[804] *Pantagruel*, ch. XIX, p.287.

[805] Barakat, *op. cit.*, p.310.

[806] *Pantagruel*, ch. XIX, pp. 286-287.

[807] Barakat, *op. cit.*, p. 187. « master of novice: place tip of right thumb on tip of left little finger. »

> Lors feist l'Anglois tel signe. La main gauche toute ouverte il leva hault en l'air. Puys ferma on poing les quatre doigts d'ycelle, et le poulce extendu Assiset suz la pinne du nez. [808]

Ces gestes ressemblent aux signes qui veulent dire « CROIRE » et « LÉPREUX »: le premier se fait avec les doigts étendus[809]. Pour le second, on touche le nez, avec un seul doigt[810]. Il peut également être remplacé par « ENNEMI », geste qui se forme par l'inversement du geste « AMI »: « Se toucher le nez du côté droit avec deux doigts signifie: AMI […] Si c'est du côté gauche, sache que cela signifie: ENNEMI »[811].

Quand « Panurge mist le doigt indice de la dextre dedans la bouche », cela pourrait signifier: « NE PAS OSER: placer l'index dans la bouche. »[812]

> Panurge baissa sa teste du cousté gauche et mist le doigt mylieu en l'aureille dextre, eslevant le poulce contre mont, […] frappant de la main dextre par six foys contre la poictrine. Mais Thaumaste comme non content de ce mist le poulse de la gauche sur le bout du nez fermant la reste de ladicte main.[813]

Nous pouvons retranscrire ce dialogue en substituant aux gestes les mots auxquels ils correspondent, selon les signes utilisés par les moines.

Ainsi, Panurge exécute successivement trois gestes qui signifient : « UN NOVICE », « ORGUEILLEUX », et « PÉCHÉ». En effet, si l'on se reporte aux listes, « NOVICE » s'exécute bien en dirigeant le médius vers l'oreille en même temps que l'index[814]; pour « ORGUEILLEUX (NOBLE) », on place le pouce sous le menton.[815] Et pour signifier « PECHE », on se frappe la poitrine[816].

Notons qu'il existe une ambiguïté, car le second geste accompli par Panurge peut également signifier « ASSEZ » ou « MORT », étant donné que « ASSEZ » consiste en une élévation

---

808 *Pantagruel*, ch. XIX, P.286.
809 *ASC.*, p. 410. *ASC.* n°248, « CREDERE: *Extensi digiti per se tunc credere signant.* »
810 *Ibid.*, p. 407. *ASC.* n°201, « LEPROSUS*: Tangitur a solo digito nasus cum monstro leprosum.* »
811 *Ibid.*, p. 405. *ASC.* n°161-163, « AMICUS: 161. *In dextra parte binis digitis tibi nasus*; 162. *Si tactus fuerit tibi significabit amicum;* INIMICUS: 163. *Sic leva parte signando scias inimicum.* »
812 *Ibid.*, p. 436. *SSOC.* n°86, « *Non audere, indicem ponere in os.* »
813 *Pantagruel.*, ch., XIX, p. 289.
814 *ASC.*, p. 396. n°19, « NOVITUS: *Est novus ad aurem medius motus simul index.* »
815 *Ibid.*, p. 406. n°180, « SUPERBUS: *Pollex ad mentum humilem tibi significabit.* »
816 *Ibid.*, p. 400. n°83, « PECCATUM: *Cum pectus tundis peccatum significabis.* »

du pouce[817], et que « MORT » s'effectue en plaçant le bout du pouce de la main droite sous le menton afin de le soulever.[818] Thaumaste répond à cette succession par un geste unique qui correspond à « OFFICIEL ». Car c'est le mot qui est obtenu lorsque l'on place le pouce de la main gauche sur le haut du nez.[819]

Nous avons ainsi appliqué des codes gestuels de l'époque ainsi que des motifs carnavalesques aux gestes décrits dans l'épisode de Thaumaste. Comme nous avons employé plusieurs sources de code gestuel, la légitimité de cet essai d'interprétation devra être examinée avec toutes les approches possibles.

[817] *SSOC.*, p. 438. n°122, *« Satis, erectio pollicis.* »
[818] Barakat, *op. cit.*, p. 170. « *dead: place tip of right thumb under chin raising it a bit.* »
[819] *ASC.*, p. 396. n°24, « OFFICIALIS: *Officialis erit qui nasum pollice tanget.* »

Chapitre 2 :
Interprétation du débat gestuel dans l'épisode de Thaumaste[820]

Précédemment, nous avons présenté la culture des gestes à la Renaissance, en nous appuyant principalement sur l'épisode de Thaumaste. Il s'ensuit une synthèse du résultat que nous avons ainsi acquis sur la signification des gestes dans l'épisode de Thaumaste.

Sigles de schéma

MSL. : Monastic Sign Languages.

ASC. : Anselme Dimier, « Ars Signorum Cisterciensium » dans *MSL*.

SSOC. : Gottfried Wilhelm von Leibniz, « Signa Secundum Ordinem Cisterciensem » dans *MSL*.

MI. : Monasteriales Indicia.

		Description gestuelle (en gothique sur les chiffres ; interprétation de l'auteur entre parenthèse)	Dictionnaire des gestes monastiques	Le sens ou l'interprétation du geste
Th.	1	l'Angloys leva hault en l'air les deux mains separement clouant toutes les extremitez des doigtz en forme qu'(on nomme en Chinonnoys, cul de poulle), et **frappa de l'une l'aultre par les ongles quatre foys**.	« Pro alleluia, leva manum, & summitates digitorum contra os amove inflexas quasi ad volandum move. » DSS, p. 423	« ALLELUIA » 4(Quels sont les instruments des bonnes oeuvres ?)
	2	Puys les ouvrit, et ainsi à plat de l'une frappa l'aultre (en son strident), **une foys de rechief les joignant comme dessus frappa deux foys, et quatre foys de rechief les ouvrant**. Puys les remist joinctes et extendues l'une jouxte l'aultre, (comme semblant devotement dieu prier)…	« Pro prosa, leva manus, & percute manum extentam cum manu altera extenta quasi plaudendo »	« PROSE » 1(Des espèces de moines et de leur vie), 2(Ce que doit être l'abbé), 4

[820] Pour ce chapitre, nous avons repris et approfondi une partie de notre mémoire de DEA, soutenu à l'Université de Paris III en 1998 sous la direction de M.-M. Fragonard.

Png.	3	Panurge soubdain leva en l'air la main dextre, puys d'ycelle mist le poulse dedans la narine d'ycelluy cousté tenant les quatre doigtz estenduz et serrez par leur ordre en ligne parallelle à la pene du nez	« Place tip of right thumb on lips, then wriggle the fingers at the same time. » MSN, p. 197.	« PSAUM » Voir *La France de la Renaissance*, Bouquin, p. 32.
			« Place tip of right thumb at right corner of mouth with fingers spread, then move fingers and hand slightly. » MSN., p. 217.	ou « AILE » ou « VOLER »
	4	... fermant l'oeil gausche entierement, et guaignant du dextre avecques profonde depression de la sourcile et paulpiere.		
	5	Puys la gausche leva hault, avecques fort serrement et extension des quatre doigtz et elevation du poulse, et la tenoyt en ligne directement correspondante à l'assiete de la dextre, avecques distance entre les deux d'une couldée et demye.		avecques distance entre les deux d'une couldée et demye
	6	Cela faict, en pareille forme baissa contre terre l'une et l'aultre main : finablement les tint on my lieu, comme visant droict au nez de l'Angloys.		
Th.		« Et si Mercure, »		
Png.		« Vous avez parlé masque. »		
Th.	7	Lors feist l'Angloys tel signe. La main gausche toute ouverte il leva hault en l'air. Puys ferma on poing les quatre doigts d'ycelle,	« CREDERE: Extensi digiti per se tunc credere signant. » ASC. n°248, p. 410.	« CROIRE »
	8	et le poulse extendu Assiset suz la pinne du nez.	« LEPROSUS: Tangitur a solo digito nasus cum monstro leprosum. »ASC. n°201,p. 407.	« LEPREUX »
			« AMICUS: 161. In dextra parte binis digitis tibi nasus; 162. Si tactus fuerit tibi significabit amicum.; INIMICUS: 163. Sic leva parte signando scias inimicum. » ASC. n°161-163, p. 405.	ou « ENNEMI »

	9	Soubdain après leva la dextre toute ouverte, et toute ouverte la baissa joignant le poulse on lieu que fermoyt le petit doigt de la gausche, et les quatre doigtz d'ycelle mouvoyt lentement en l'air. Puys au rebours feist de la dextre ce qu'il avoyt faict de la gausche et de la gausche, ce que avoyt faict de la dextre.	« master of novice: place tip of right thumb on tip of left little finger. » MSN, p. 187.	« MAITRE DE NOVICE »
Png.	10	Panurge de ce non estonné tyra en l'air sa tresmegiste braguette de la gausche, et de la dextre en tira un transon de coutste bovine blanche et deux pieces de boys de forme pareille l'une de Ebene noir, l'aultre de Bresil incarnat, et les mist entre les doigtz d'ycelle en bonne symmetrie, et les chocquant ensemble, faisoyt son, tel que font **les ladres en Bretainge** avecques leurs clicquettes mieulx toutesfoys resonnant et plus harmonieux : et de la langue contracte dedans la bouche fredonnoyt joyeusement, tousjours reguardant l'Angloys.	J.-M. Le Gall, *Moines au temps des réformes*, p. 360 : « En Bretagne, les franciscains de l'observance, pourtant majoritaires dans le duché, prêchent peu, laissant cette tâche aux conventuels. Hervé Martin, *Les ordres mendiants en Bretagne*, p. 431.	Lépreux
		Les theologiens, medicins, et chirurgiens penserent que par ce signe il inferoyt, l'Angloys estre ladre. Les conseilliers, lesgistes et decretistes, pensoient que ce faisant il vouloyt en estat de ladrye, comme jadys maintenoyt le seigneur.		
Th.	11	L'Angloys pource ne s'effraya, et levant les deux mains en l'air les tint en telle forme, que les troys maistres doigtz indice et moien et les doigtz auriculaires demouroient en leurs extendues : ainsi les presentoys à Panurge, puys les acoubla de mode que **le poulse dextre touchoyt le gausche**, et le doigt petit gausche touchoyt le dextre.		30 ou « la noce » chez les pythagoriciens coÏt

Png.	12	A ce Panurge sans mot dire leva les mains, et en feist tel signe. De la main gauche il joingnit l'ongle du doigt indice à l'ongle du poulce faisant au meillieu de la distance comme une boucle, et de la main dextre serroit tous les doigts au poing, excepté le doigt indice, lequel il mettoit et tiroit souvent par entre les deux aultres susdictes de la main gauche, puis de la dextre estendit le doigt indice et le mylieu les esloignant le mieulx qu'il povoit, et les tirant vers Thaumaste,		Coït 12 à 18 dans l'édition originale de 1532. 1 à 11 dans l'addition de 1542.
	13	puis mettoit le poulce de la main gauche sur l'anglet de l'œil gauche estendant toute la main comme une aesle d'oyseau, ou une pinne de poisson, et la meuvant bien mignonnement deczà et delà, autant en faisoit de la dextre sur l'anglet de l'œil		Comique & « AILE » ?
		Thaumaste commencza paslir et trembler, et luy feist tel signe.		
Th.	14	De la main dextre il frappa du doigt meillieu contre le muscle de la vole, qui est au dessoubz le poulce, puis mist le doigt indice de la dextre en pareille boucle de la senestre : (mais il le mist par dessoubz, non par dessus, comme faisoit Panurge).		Gestes symétriques : main psalmodique ?
Png.	15	Adoncques Panurge frappe la main l'une contre l'aultre, et *souffle* en paulme.		souffle
	16	Ce faict, met encores le doigt indice de la dextre en la boucle de la gauche le tirant et mettant souvent…		coït
	17	…puis estendit le menton, regardant intentement Thaumaste.		
		(Le monde qui n'entendoit rien à ces signes, entendit bien que en ce il demandoit sans dire mot, à Thaumaste, « que voulez vous dire là ? »)		« que voulez vous dire là ? »
		De faict Thaumaste commença suer à grosses gouttes, et sembloit bien un homme qui feust ravy en haulte		

		contemplation.		
Th.	18	Puis se advisa, et mist tous les ongles de la gauche contre ceulx de la dextre, ouvrant les doigts, comme si ce eussent esté demys cercles, et elevoit tant qu'il povoit les mains en ce signe.	Bède le Vénérable,	
Png.	19	A quoy Panurge soubdain mist **le poulce de la main dextre** soubz les mandibules et le doigt auriculaire d'icelle en la boucle, et en ce poinct faisoit sonner ses dentz bien melodieusement les basses contre les haultes.		Un motif carnavalesque ?
Th.		Thaumaste de grand hahan se leva, mais en se levant fist un gros pet de boulangier : car le bran vint après et pissa vinaigre bien fort, et puoit comme tous les diables, les assistans commencerent se estouper les nez, car il se conchioit de angustie,		Eléments scatologiques
	20	puis leva la main dextre la clouant en telle faczon, qu'il assembloit les boutz de tous les doigts ensemble, et la main gauche Assiset toute pleine sur la poictrine.	« pour dire 20.000, vous étenderez en large la même main gauche sur la poitrine. » (Philosophe Occulte)	20.000
Png.	21	A quoy Panurge tira sa longue braguette avecques son Floc, et l'estendit d'une couldée et demie, et la tenoit en l'air de la main gauche, et de la dextre print sa pomme d'orange, et **la gettant en l'air par sept foys**, à la huytiesme la cacha au poing de la dextre, la tenant en hault tout coy, puis commença secouer sa belle braguette…		Jonglerie 7 (de l'humilité) l'estendit d'une couldée et demie
Th.	22	Après cella Thaumaste commença enfler les deux joues comme un cornemuseur et *souffloit*, comme se il enfloit une vessie de porc.	Erasme, *De pueris statim et liberaliter instituendis*, p. 17 : « Gonfler ses joues est un signe d'arrogance »	Vessie de porc *souffle* Erasme, *De pueris statim et liberaliter instituendis*, p. 17 : « Gonfler ses joues est un signe

				d'arrogance »
Png.	23	A quoy mist un doigt de la gauche ou trou du cul, et de la bouche tiroit l'air comme quand on mange des ouvre quelque peu de la bouche et avecques le plat de la main dextre frappoit dessus, faisant en ce un grand son et parfond, comme s'il venoit de la superficie du diaphragme par la trachée artere, et **le feist par seize foys**.		Offrande anale 16 (Comment célébrer les divins offices dans la journée)
Th.	24	… *souffloit* tousjours (comme une oye.)		Humevesne, *souffle*
Png.	25	Adoncques Panurge mist le doigt indice de la dextre dedans la bouche, le tiroit et le tirant faisoit un grand son, (comme quand les petitz garsons tirent d'un canon de sulz avecques belles rabbes), et **le fist par neuf foys**.	« Non audere, indicem ponere in os » SSOC. n°86, p. 436.	« NE PAS OSER» 9(combien de psaumes faut-il dire aux heures de la nuit ?)
			« The sign for a celibate priest is that you stroke on your cheek with your index finger as we said before. » MI., n° 125, p. 49.	ou « PRETRE CELIBATAIRE »
		Alors Thaumaste s'escria. « Ha messieurs, le grand secret : il y a mis la main jusques au coulde »,		
Th.	26	puis tira un poignard qu'il avoit, le tenant par la poincte contre bas.		Geste d'occultisme
Png.	27	A quoy Panurge print sa longue braguette, et la secouoit tant qu'il povoit contre ses cuisses :		Priape, le dieu phallique
	28	puis mist ses deux mains lyéez en forme de peigne sur sa tête, tirant la langue tant qu'il povoit, et tournant les yeulx en la teste, (comme une chievre qui meurt.)		Baisecul « roi lecheur » de Bâle.
		« Ha j'entens, dist Thaumaste, mais quoy ? »		
Th.	29	Faisant tel signe, qu'il mettoit le manche de son poignard contre la poictrine et sur la poincte mettoit le plat de la main en retournant quelque peu le bout des doigts.		Geste d'occultisme

Png.	30	A quoy Panurge baissa sa teste du cousté gauche et mist le doigt mylieu en l'aureille dextre,	« NOVITUS: Est novus ad aurem medius motus simul index. » ASC., n°19, p. 396.	« NOVICE »
			MSN., « Domino Du Cange (Charles du Fresne) : Significare », p. 417 : « Pro signo Regulae, adde ut capillum super aurem pendentem cum duobus digitis apprehendas. »	ou « REGLE »
	31	Eslevant le poulce contre mont.	« SUPERBUS: Pollex ad mentum humilem tibi significabit. » ASC., n°180, p. 406.	« ORGUEIL LEUX », ou «ASSEZ » ou « MORT »
	32	Puis croisa les deux bras sur la poictrine, toussant par cinq foys,		5(l'obéissance)
	33	et **à la cinquiesme** frappant du pied droit contre terre, puis leva le bras gauche, et serrant tous les doigtz au poing, tenoit le poulse contre le front,	Le cinquième concile, Latran (1512-1517)	
	34	frappant de la main dextre par six foys contre la poictrine.	« PECCATUM: Cum pectus tundis peccatum significabis. » ASC, n°83, p. 400.	« PECHE » 6(la taciturnité)
Th.	35	Mais Thaumaste (comme non content de ce) mist le poulse de la gauche sur le bout du nez fermant la reste de ladicte main.	« OFFICIALIS: Officialis erit qui nasum pollice tanget. » ASC., n°24, p. 396.	« OFFICIAL »
Png.	36	Dont Panurge mist les deux maistres doigtz à chascun cousté de la bouche le retirant tant qu'il pouvoit et monstrant toutes ses dentz Des deux poulses rabaissoit les paulpieres des yeulx bien parfondement en faisant assez layde grimace (selon que sembloit es Assistans).		1533.

Avant d'entrer dans l'analyse détaillée du dialogue, le shéma nous montre deux choses. Premièrement, sont en concurrence deux types de gestes et de codes. Les règles monastiques d'une part, et les motifs carnavalesques d'autre part. Deuxièmement, il existe bien des phases différentes dans le dialogue, bien qu'au premier abord l'épisode n'est

composé que de la description gestuelle sans aucune sens ni contexte. Le dialogue débute par des échanges de geste renvoyant à la liturgie, se poursuit par des échanges de motifs carnavalesques avec quelques gestes désignant des chiffres. Il se termine enfin par un échange de gestes relevant de l'ordre monastique.

Maintenant, nous allons examiner de près ce schéma en tenant compte de la concurrence de deux types de codes gestuels, ainsi que de plusieurs phases du dialogue constituant une évolution du contexte.

1. L'analyse de l'épisode

En admettant que le sens appliqué à chaque geste, qui n'est qu'un essai pour rétablir la signification du dialogue gestuel, reste hypothétique, nous essayons à présent d'examiner l'épisode de Thaumaste dans sa totalité. D'abord, nous examinons le cadre du débat en nous référant au chapitre XVIII, c'est-à-dire à la veille du débat. Ensuite, nous procédons à l'analyse structurale du chapitre XIX, l'épisode des gestes. Et enfin, on proposera une interprétation globale de l'épisode, à la lumière de la réforme politico-religieuse, et des observations menées précédemment dans l'étude.

La magie Cabbalistique et la prisca theologia

Au chapitre XVIII de *Pantagruel*, Thaumaste vient voir Pantagruel pour discuter donc « d'aulcuns passages de Philosophie, de Geomantie, et de Caballe », dont les deux dernières, « concernent des sciences construites sur des signes symboliques[821]. » en lui demandant de mener la dispute seulement par signes, sans parler: « car les matieres sont tant ardues, que les paroles humaines ne seroyent suffisantes à les expliquer » à son plaisir. Ainsi, Pantagruel se prépare pour le lendemain à l'aide des livres comme ; *De Numeris et Signis* de Beda ; *De Inenarrabilibus* de Plotin; *De Magia* de Procle, etc.[822]. Or, c'est Panurge qui prend la place de Pantagruel pour discuter par gestes avec Thaumaste.

Selon M. Screech, le comique de l'épisode réside dans « le rire juridique aux dépens des conceptions erronées de la magie kabbalistique et de la *prisca theologia*[823] ». Comme cadre (sans se

[821] M.-L. Demonet, *op. cit.*, p. 276.
[822] Sauf *Peri Aphaton* de D'Ynarius, tous les livres cités sont avérés. Voir la note M. Huchon, *Rabelais, Œuvres complètes, op.cit.*, p.1306.
[823] M. Screech, *op. cit.*, p.125.

référer aux sens des gestes) de l'épisode, cette affirmation est juste, d'autant plus que, le fait que Thaumaste, un Anglais, vienne discuter avec Pantagruel pour apprendre « les secrets », peut être cohérent avec le fait qu'en Angleterre la tradition de la kabbale n'était pas bien enracinée par rapport à d'autres pays du continent[824].

S'agissant de la localisation, la veille du débat, Panurge et Pantagruel logeaient à « l'hostel sainct Denys ». Selon A. Lefranc[825], cet hôtel était un collège qui recevait des bénédictins, chez qui le langage gestuel était pratiqué. Thaumaste était logé à « l'hostel de Cluny », considéré comme le « pied-à-terre pour les abbés de la célèbre abbaye bénédictine[826] ». Ils ont convenu de se retrouver le lendemain « en la grande salle de Navarre à sept heures de matin » où ils s'engagent dans un débat par gestes au chapitre suivant.

L'épisode en microcosme[827]

La structure intérieure de l'épisode XIX se divise clairement en deux, autour de la scène scatologique dont le sujet est Thaumaste avant l'exécution du geste n° 20 dans le schéma. La première partie suggérant un débat autour d'un sujet probablement sérieux, et la deuxième révélant des éléments comiques et carnavalesques dans les gestes. Cette structure dualiste se fonde d'une part sur des énoncés du narrateur qui suggèrent au lecteur d'interpréter des gestes, tel que « comme semblant devotement dieu prier », et d'autre part, sur certains gestes qui n'ont pas besoin d'interprétation[828].

Comme nous l'avons déjà vu avec l'*Heptaméron*, et conformément au savoir de l'époque, *Pantagruel* a une structure en miroir : l'œuvre entière macrocosmique et les épisodes microcosmiques se reflètent mutuellement. Selon Guy Demerson, *Pantagruel* se forme de façon

---

[824] Pour la situation de la Kabbale en Angleterre à la Renaissance, voir François Secret, *Les Kabbalistes Chrétiens de la Renaissance*, 1985, ch. IX p.228-238, « La Kabbale chrétienne en Angleterre ».
[825] A. Lefranc, « Le Logis de Pantagruel à Paris », *Revue des études rabelaisiennes*, VI, 1908, p. 38.
[826] La note n° 3 de M. Huchon, dans *Rabelais, Œuvres complètes*, p. 1306.
[827] Cette partie est tiré de notre mémoire de maîtrise pour l'Université de Keio, 1998.
[828] Selon M.-L. Demonet, on peut deviner globalement l'hésitation de Thaumaste par le geste : « globalement, les signes de Thaumaste sont aussi phatiques que les gestes souvent produits avant, pendant ou après la prise de parole ; chez l'Anglais, ce sont des signes de perplexité, d'hésitation, de recherche, de tension nerveuse de plus en plus sensible, et des gestes de moins en moins volontaires ; ils évoluent naturellement vers le symptôme corporel de l'effort, accompagné d'un commentaire ironique » (M.-L. Demonet, *op. cit.*, p. 279.).

symétrique : 'l'inclusion'[829]. Il fait un ordre d'A-B-C-D-E-F-E'-D'-C'-B'-A'. Dans cet ordre de miroir, l'épisode de Thaumaste, avec l'épisode du plaidoyer de Baisecul-Humevesne comme son pendant, y compose une unité de symétrie catégorisée comme 'débat'[830]. Ainsi, selon le thème, chaque unité est indépendante l'une de l'autre et fait pendant avec une autre unité qui se trouve dans l'ordre ci-dessus.

La Pragmatique Sanction et le concordat de Bologne

A titre d'exemple, nous examinons l'arrière-plan de l'épisode de Baisecul-Humevesne. Dans ce fatras de proverbes et de locutions renaissants, on constate certaines insinuations à la Pragmatique Sanction et au Concordat de Bologne :

> Or monsieur dist Baisecul, ladicte bonne femme disant ses *gaudez et audinos*, ne peut se couvrir d'un revers fault montant par la vertuz guoy des privileges de l'université… Voyant donques, dist Baisecul, que la Pragmatique sanction n'en faisoit nulle mention, et que le pape donnoit liberté à un chascun de peter à son aise…[831]

Ce débat juridique entre Baisecul et Humevesne fait ainsi allusion à la Pragmatique Sanction de Bâle en 1438 et au Concordat de Bologne de 1516[832]. Cette première reconnaît la supériorité des conciles sur le pape, alors que le concordat de 1516 est une décision qui fait partager le pouvoir entre le pape et le roi, en « abolissant en France les droits et privilèges de l'Eglise et de l'Université établis légalement par les pragmatiques sanctions. »

Approuvé par le concile de Latran du 19 septembre, et appliqué « avant même d'être accepté par les parlements et l'Université[833] », le concordat a privé l'Eglise et l'Université de ce qu'ils ont gagné avec la Pragmatique Sanction : l'autonomie assurée par la prise de contrôle du droit de nomination des chefs. Ainsi le roi est devenu le maître de l'Eglise gallicane. A l'inverse, l'Eglise

---

[829] Guy Demerson, *Rabelais*, Paris, 1986, p. 22. « Des symétries de structure suggèrent des parentés entre des épisodes.[...] un procédé de disposition bien connu de l'Antiquité et de la Bible et fréquemment utilisé à la Renaissance »

[830] M.-L. Demonet remarque un point partagé par ces deux épisodes sur « la perplexité des docteurs », exprimée par un symptôme physiologique lorsque Thaumaste « conchioit de angustie », de même pour Baisecul et Humvesne qui « se conchioient de honte villainement ». Voir M.-L. Demonet, *op. cit.* p. 279.

[831] *Pantagruel*, ch. XI, p. 255.

[832] Sur la satire de la Pragmatique Sanction et du Concordat de Bologne dans l'épisode de Baisecul, voir M. Screech, *op.cit.*, p. 115-119.

[833] J. Jacquart, *François Ier*, Paris, 1981, p. 107.

de France est devenue « l'Eglise du roi[834] » et le pape a procuré le droit de nomination des évêques (avec l'accord du roi de France), provoquant la révolte des ecclésiastiques et des universitaires français.

A considérer l'épisode de Thaumaste comme élément d'une paire, nous pouvons trouver une affinité de motifs avec les personnages de Baisecul et Humevesne. Rappelons nous le geste n° 28 de Panurge, qui rappelle le masque du Roi Lécheur :

> puis mist ses deux mains lyéez en forme de peigne sur sa tête, tirant la langue tant qu'il povoit, et tournant les yeulx en la teste, (comme une chievre qui meurt)

Ce n'est pas par simple coïncidence que dans le chapitre XI, Baisecul, un autre nom donné au Roi Lécheur, fait allusion à la Pragmatique Sanction :

> -Voyant doncques, dist Baisecul, que la Pragmatique sanction n'en faisoit nulle mention, et que le pape donnoit liberté à un chascun de peter à son aise (…)[835]

Vu que le Roi Lécheur est un symbole carnavalesque de Bâle[836], la ville où est promulguée la Pragmatique Sanction. Humevène est également reconstitué dans une série de gestes n° 23 effectués par Panurge :

> A quoy mist un doigt de la gauche ou trou du cul, et de la bouche tiroit l'air comme quand on mange des ouvre quelque peu de la bouche et avecques le plat de la main dextre frappoit dessus, faisant en ce un grand son et parfond, comme s'il venoit de la superficie du diaphragme par la trachée artere, et le feist par seize foys.

Le motif du souffle, un attribut essentiel d'Humevène, maintient l'ambiance carnavalesque, initiée par Panurge, et lorsque celui-ci, « avecques le plat de la main dextre frappoit dessus » « par seize foys », il rappelle par son geste l'année 1516, l'année du Concordat de Bologne. Les deux motifs

---

[834] La formule est de Marc Venard dans son *Histoire de la France religieuse*, 1988, cité par A. Jouanna dans sa *France du XVIe siècle*, Paris, 1996, p. 44.

[835] *Pantagruel*, ch. XI, p. 255.

[836] Cl. Gaignebet, *A Plus Haut Sens*, *op.cit.*, t. II, p. 68 : « l'original est un mascaron de bois et de crin du XVIe siècle conservé au Musée historique de la ville. Placé dans le petit Bâle, à l'extrémité d'un pont qui relie les deux villes, il tire une langue mobile vers les faubourgs des artisans du grand Bâle, de l'autre côté du fleuve. En revanche les confréries, qui lors des derniers dimanches de Janvier font danser le Lion, le Basilic ou l'Homme Sauvage dans le grand Bâle, prennent grand soin que ces êtres tournent toujours le dos, voire le cul, vers la langue du Roi de la ville rivale. Par ce geste ils rétablissent le rite carnavalesque du lèche-cul. »

carnavalesques de Baisecul et de Humvesne jouent ainsi un rôle de connecteur entre les deux épisodes.

Structure en miroir

Dans l'épisode de Baisecul, mise à part cette allusion à la Pragmatique Sanction et au Concordat de Bologne, c'est l'emploi de la conjonction et de la répétition de certains motifs (des oeufs, une femme, etc.) qui sauvent cet épisode du chaos sémantique et qui font croire au lecteur l'existence d'une certaine consistance logique.

Composé de nombreux gestes qui, bien que décrits, demeurent non expliqués, l'épisode de Thaumaste au premier abord paraît contenir la même sorte de chaos sémantique que celui de Baisecul. Cette fois-ci, au lieu de la répétition de certains motifs, c'est le rythme du débat, non le sens du débat qui soutient la structure de l'épisode. On peut y constater, malgré l'absence de sens donné, des changements de rythme et de tension au fur et à mesure que le débat avance. Ainsi, nous examinons ici le texte pour mettre en lumière les facteurs qui créent ce rythme dans l'épisode.

Au chapitre XIX de *Pantagruel*, le jour même du débat commence sans aucun préambule. Ce chapitre ne contient que les descriptions des corps en mouvement de Panurge et de Thaumaste, les réactions physiques de ce dernier pour chaque série de gestes accomplies par le premier, et les réactions de l'assistance. Dès lors, il faut prêter attention aux expressions qui introduisent et relient les descriptions des gestes de deux protagonistes.

Ce chapitre commence par 'Adoncques'. Après la description de l'assistance, Thaumaste commence tout de suite ses gestes n° 1 et 2. Ce début précipité nous annonce l'absence d'intervention du narrateur au niveau de la verbalisation des gestes. Ainsi, contre les premiers gestes de Thaumaste, Panurge répond « soubdain », aussi par des gestes n° 3-6. À ces gestes, Thaumaste va répondre par la parole, en suggérant au lecteur qu'il y a un certain échange de signification par leurs gestes. Et « lors » Thaumaste répond encore par des gestes n° 7-9. Et Panurge « de ce non estonné », commence de nouveau ses gestes au n° 10. Après les interprétations variées de ses gestes par l'audience, « pource ne s'effraya » comme la réaction précédente de Panurge, Thaumaste lui répond par des gestes au n° 11. Jusqu'ici, ils échangent des gestes à parts égales.

Cependant, à partir des gestes suivants de Panurge au n° 12, qui commencent tout court par « A ce », celui-ci prend l'initiative du débat. Dès cette étape, le narrateur cesse de décrire les

réactions de Panurge aux gestes de Thaumaste et seule une série de conjonctions les indique :« A ce », « Adoncques », « A quoy », « A quoy », « A quoy », « Adoncques », « A quoy », « A quoy », « Dont ». A chaque fois, la description des gestes de Panurge, introduite par ces conjonctions, n'est plus jamais accompagnée de la moindre description physionomique du personnage.

Par contraste avec cette description rythmée des gestes de Panurge, le narrateur intervient davantage pour introduire les gestes de Thaumaste ; « Thaumaste commencza paslir et trembler » ; « De faict Thaumaste commença suer […] ». Ainsi, la situation désavantageuse de Thaumaste est expliquée adroitement par le narrateur sans aucune explication des significations de ces gestes. Et enfin, juste avant le geste n° 20, « Thaumaste de grand hahan se leva, mais en se levant fist un gros pet de boulangier ».

A ce moment-là, quand il expulse les excréments et l'urine, la tension du dialogue qui était en train de croître, explose. Cette intervention de l'image du corps matériel et grotesque, soutenue par le sujet du débat, détruit un certain rythme qui était en train de se former dans l'échange des gestes.

Dès lors, il n'y a plus de correspondance entre les deux personnages. Seul Panurge continue à faire des gestes comme au début. Thaumaste, lui, ne respecte plus la règle du silence ; « Alors Thaumaste s'escria. » ; « Ha j'entens, dist Thaumaste » ; et au niveau de la verbalisation des gestes, le narrateur accentue le registre comique des gestes de Thaumaste ; « Thaumaste commença enfler les deux joues comme un cornemuseur et souffloit, comme se il enfloit une vessie de porc. » ; « Mais Thaumaste souffloit tousjours comme une oye », de la même façon qu'un des gestes de Panurge, qui est « comme une chevre qui meurt. »[837]

Le narrateur contribue pleinement à changer le ton du dialogue gestuel. Par l'expulsion de Thaumaste comme charnière ce chapitre peut se diviser en deux, de même que l'oeuvre entière est construite de manière symétrique. Ainsi, l'épisode de Thaumaste constitue le microcosme de l'univers de *Pantagruel* avec une structure qui se plie au milieu.

[837] Pour l'idée de la similitude, voir Simon, Gérard, « Porta, la physiognomonie et la magie : les circularités de la similitude », *La Magie et ses Langages*, Lille, l980, p. 95-105.

2. L'interprétation des gestes

Maintenant, en ayant mis à jour cette structure en miroir, et en tenant compte de l'affinité avec l'épisode de Baisecul, à savoir le thème des réformes, il nous reste à interpréter le sens d'ensemble du dialogue. En le divisant en quatre unités principales, dans chaque unité, nous essaierons d'abord de restituer le sens d'« un langage gestuel au niveau des personnages », et ensuite d'interpréter « un échange de significations entre auteur et lecteur[838] ».

1-10 : Liturgie chrétienne : la réforme monastique

D'abord, les premiers gestes de Thaumaste n° 1 et 2 désignent « ALLELUIA » et « PROSE ». Le geste n° 3 de Panurge qui leur répond, renvoie soit au « PSAUME », soit à l'« AILE ». En étant un cri « de jubilation de l'Eglise, l'Alléluia donne le ton de toute la liturgie.[839] » La prose est une hymne latine durant la messe solennelle, et si le geste n° 3 désigne le psaume, le débat commence soit sur la liturgie, soit par une louange de Dieu comme dans la messe, de même que la fin du débat que conclue Thaumaste aussi avec une louange de Dieu : « En tous cas Dieu soit loué ».

Le geste n° 3 de Panurge, qui s'approche des gestes désignant soit « Psaume » soit « Aile », est un geste manifestement comique en mettant son « poulse dedans la narine », au lieu de le mettre au bout de la bouche. Ce glissement de la position du pouce peut signaler le glissement, ou un malentendu de sens dans l'echange entre Thaumaste et Panurge, parce que ce geste n° 3 entraîne, après le premier échange gestuel, un énoncé de Thaumaste : « et si Mercure ». Le symbole de Mercure étant l'« aile » pour sa légèreté et la vitesse de vol en tant que porteur des messages de Jupiter[840], il est possible de supposer que la logique du débat qui aurait pu porter jusqu'ici sur la liturgie s'égare dans un sujet kabbalistique.

Après les énoncés de Thaumaste et Panurge, une série de trois gestes n° 7, 8, et 9 exécutés par Thaumaste renvoient donc au n°7 « CROIRE » ; n°8 « ENNEMI » ou « LEPREUX » ; et n°9 « MAITRE DE NOVICE ».

---

[838] Voir *Supra*.

[839] R. Le Gall, *La Liturgie de l'Eglise : Mystère, Signes et Figures*, Chambray-les-Tours, 1990, p. 108.

[840] Nous signalons aussi que le geste pour désigner Thomas d'Aquin se compose de geste désignant « Docteur » et le geste pour « Aile », provenant de son surnom Docteur Angelicus. Au sujet de Thomas d'Aquin comme modèle de Thaumaste, nous le verrons ultérieurement.

De nouveau, l'enchaînement de sens n'est pas clair. Pour le choix entre « ENNEMI » et « LEPREUX » par rapport à « CROIRE », le premier sens d'« ENNEMI » pourrait être pris comme désignant Mercure qui est un dieu païen. Dans la topologie carnavalesque, le paganisme n'était pas opprimé par l'Eglise. Comme dieu, Mercure pourrait être traité comme l' « ENNEMI » qui représente le paganisme répandu dans le milieu intellectuel, et même chez les théologiens[841].

Or, le geste n°8 de Thaumaste qui pourrait désigner soit « LEPREUX », soit « ENNEMI », est suivi par le geste n° 10 de Panurge dont le commentaire du narrateur semble confirmer le premier sens « LEPREUX » plutôt qu' « ENNEMI » quand il insère sournoisement le commentaire : « tel que font les ladres en Bretainge… ».

Reprenons ici la première série de gestes (n°1-3) pour comparer la technique du « quiproquo » employée par le narrateur pour ces deux séries successives de gestes. Dans le premier cas, Thaumaste prend le geste n° 3 de Panurge pour « AILE » de Mercure, au lieu de « PSAUME ». Ici, le sens du débat glisse par l'équivoque du geste n°3 exercé par Panurge et ainsi s'égare dans la kabbale.

Dans la deuxième série n°7-9, c'est donc Thaumaste qui exécute le geste n° 8 qui peut aussi se rapprocher des deux gestes qui portent chacun un sens différent d'« ENNEMI » et de « LEPREUX ». Malgré son intention de désigner l'« ENNEMI » qui est Mercure en l'occurrence, Panurge commet un contresens (peut-être volontaire) sur « LEPREUX ».

Nous voyons ainsi deux séries successives de glissements de sens, suscitées par des quiproquos, ce qui aurait dû être éloquent pour un lecteur contemporain qui connaissait le code gestuel monacal.

Rabelais et l'ordre franciscain

Avant de passer à l'interprétation de la série suivante de gestes n° 11-16, il semble être utile d'examiner des réformes de l'époque afin de jeter une nouvelle lumière sur ce qui est caché derrière l'épisode. En admettant que les dictionnaires de gestes monastiques soient une des sources des gestes dans l'épisode, il serait approprié d'avancer des conjectures dans le cadre monastique,

[841] Pour l'intégration d'Hermès dans la culture chrétienne, voir C. Vasoli, « Mercure dans la tradition ficinienne », dans *Mercure à la Renaissance*, Paris, 1988, p. 28 : « Il n'est pas surprenant que le « très grand » Hermès-Mercure, considéré comme le véritable auteur des « Hermetica » soit donc reconnu par les Pres de la Chrétienté et en particulier par Saint Augustin et par Lactance (…). Par une nouvelle métamorphose, Hermès-Mercure devint un des véritables prophètes païens, à qui il avait été donné de connaître Dieu comme « Père » et de parler même du Fils ou « Verbe » de Dieu. »

d'autant plus que, Rabelais a eu une longue carrière chez les franciscains en tant que frère mineur, et ensuite chez les bénédictins. Comme nous l'avons déjà dit[842], Rabelais a fui l'ordre franciscain, à cause probablement de l'austérité de ce dernier, mais aussi bien à cause de l'interdiction des études classiques, car le fondateur de l'ordre, François d'Assise était contre l'érudition, contre l'étude classique et contre le savoir en général[843]. Il est passé donc chez les bénédictins où il a trouvé un refuge intellectuel.

M. Ishigami-Iagolnitzer met en avant l'antipathie qu'il avait probablement contre l'ordre, en énumérant trois aspects qui opposent Rabelais et François d'Assise[844] ; le désir de connaissance qu'avait Rabelais était pour François d'Assise la cause principale de l'orgueil, ce désir étant la cause du péché originel ; l'esprit critique qu'avait Rabelais contre « des juristes, des moines, des prêtres, des docteurs de la Sorbonne et le pape[845] », n'était pas dans l'esprit de François d'Assise, qui proclamait une approbation sans réserve du pape et du système de l'Eglise ; quant à la nature humaine, en laquelle Rabelais a fait confiance, François d'Assise la considérait comme entachée par le péché originel.

En en tenant compte, nous pouvons supposer une critique contre l'ordre franciscain de la part de Rabelais, cachée dans l'épisode. S'agissant du geste n° 8 qui désigne probablement le « lépreux », nous pourrons, dans un contexte monastique, le rapprocher d'une légende de François d'Assise[846], selon laquelle ce dernier aurait un jour rêvé que Jésus servait des lépreux, et y trouvait l'amour des pauvres. Ainsi lui-même aurait commencé à venir en aide aux lépreux. Pour cette raison, les franciscains, plus que d'autres ordres, prenaient des mesures pour soigner des lépreux. Cette tradition a été attachée de manière inséparable à cet ordre.

Rappelons-nous ici que Thaumaste était logé à « l'hostel de Cluny », et Pantagruel et Thaumaste à « l'hostel sainct Denys », tous les deux lieux où séjournaient les bénédictins. Ce n'est

---

842 Voir *Supra.*

843 Ishigami-Iagolnitzer, p. 152 : Pour comprendre cette logique franciscaine, il nous faudrait remonter à sa notion du péché originel. (n° 6 : François d'Assise, *Ecrits*, texte latin de l'édition K. Esser avec une traduction française, Paris, les Ed. du Cerf, les Ed. franciscaines, 1981, *Admonition*, 2-3, pp. 94-95.)

844 M. Ishigami-Iagolnitzer, « François Rabelais et l'esprit franciscain. Peut-on être à la fois humaniste et franciscain ? » dans *Etudes Rabelaisiennes* 22 (1988), p. 151-171.

845 *Ibid*., p. 164.

846 J.-C. Schmitt, *La raison des gestes*, Paris, 1990, p. 316.

pas sans raison que le frère Jean est aussi un bénédictin, non un franciscain : ceci explique qu'il puisse se permettre de critiquer les moines corrompus.

Le geste n° 10 de Panurge désigne aussi le « lépreux » ainsi que le suggère le narrateur qui ajoute « tel que font les ladres en Bretainge avecques leurs clicquettes… ». A cet égard, il est intéressant de savoir que l'ordre franciscain de l'Observance était particulièrment corrompu, et notamment en Bretagne où ses membres avaient négligé leurs devoirs de mendicité et de prêche, en laissant le soin de ces tâches aux Conventuels[847].

Etant donné que les franciscains corrompus, et particulièrement ceux de l'Observance, étaient une cible de moquerie parmi d'autres ordres, très souvent traités dans la littérature de l'époque[848], le terme lépreux pouvait être un sobriquet pour désigner les franciscains[849].

Réforme monastique : Réformes liturgiques

Son antipathie envers l'ordre franciscain ne s'arrête pas là. Elle s'étend à tout le système monacal y compris les réformés[850]. Afin de fortifier cette hypothèse de la critique de Rabelais envers l'ordre monastique comme sens caché de l'épisode, il serait nécessaire de donner une vue générale sur la situation de la réforme monacale qui était à son comble dans les années dix[851].

Si le terme « Renaissance » peut s'appliquer aussi au régime, c'est d'abord la Renaissance du milieux scolastique et de la vie monastique, car la corruption s'était révélée plus

[847] J.-M. Le Gall, *op. cit.*, p. 360 : « En Bretagne, les franciscains de l'observance, pourtant majoritaires dans le duché, prêchent peu, laissant cette tâche aux conventuels. » Hervé Martin, *Les ordres mendiants en Bretagne*, p. 431.

[848] Voir J.-M. Le Gall, *op. cit.*, p. 547-555.

[849] Nous signalons aussi une autre hypothèse concernant le « lépreux », *Lazarus*, rapporté soit sur Luke 16, comme le dit M. Huchon, soit sur Jean : 11, dans lequel on trouve un autre Lazarus, ressucité par Jésus, ce qui a donné lieu à la crucification de ce derneir. Thomas de Didymus, un des douze disciples y a malcompris les paroles de Jésus qui. A titre de référence, nous énumérons ici des paraboles sur les lépreux dans la Bible. Dans les Nouveleaux Testaments : Matthiew 8 : 2 ; Marc 1 : 40-45 ; Luc 4 : 27 ; Luc 11 : 19.

[850] M.-A. Screech, *Rabelais et le mariage*, THR, *Etudes Rabelaisiennes*, t. XXVIII, Genève, Droz, 1992, p.169. « … il rejette catégoriquement les idéaux des ordres monastiques. » J.-M. Le Gall, *op. cit.*, p. 170 : « Rabelais, à qui les franciscains de l'observance ont retiré ses livres grecs, n'hésite pas à s'en prendre aux principales maisons réformées parisiennes. … Outre les couvents réformés, il se moque aussi des principales figures religieuses du début du siècle. … Ajoutons enfin qu'Erasme et Rabelais contre les moines, loin d'épargner les réformateurs, les désigne particulièrment. Pour ces deux humanistes issus de maisons réformées, le réveil de la vie régulière est confondu dans la postérité avec la scolastique et son bastion, l'université. Le témoignage de Rabelais est pourtant tardif par rapport à la période 1480-1520. »

[851] Pour l'histoire de la réforme monastique de l'époque, voir J.-M. Le Gall, *op. cit.*.

forte dans ces deux milieux.[852], que dans d'autres systèmes ecclésiastiques, en remettant en cause des systèmes construits au cours du Moyen Age. La plupart des critiques contre les moines, provenant des milieux laïcs, visait leur cupidité et leur luxure.

La critique antimonastique dans la littérature est déjà née au milieu du XVe siècle dans les *Cent Nouvelles Nouvelles*[853] dans lesquelles le ton reste encore modéré[854]. La critique devient de plus en plus sévère en l'espace d'un siècle, comme on le constate dans des nombreux récits, notamment dans l'œuvre de Rabelais et dans *Heptaméron*.

Contre ces critiques, les « tentatives de restauration monastique et universitaire … remplirent les dernières années du XVe siècle et les premières du siècle suivant[855] ». Concernant les couvents, ce mouvement de la réforme monastique a fait naître d'autres critiques.

Une restauration du collège de Montaigu qui accueillit Erasme comme pensionnaire, menée par Jean Standonck, a été immédiatement réputé pour sa sévérité dans l'application des règles monastiques au collège[856]. Cette tentative de réforme a donné lieu à des critiques d'un autre registre de la part des humanistes pour l'excès de la sévérité et de la pauvreté, c'est-à-dire la saleté, comme le confirme Ponocrates :

---

[852] R.-J. Lovy, *Les origines de la réforme française : Meaux 1518-1546*, 1959, p. 14 : « L'essai de réforme de l'Eglise s'est surtout tourné vers les monastères, don't quelques-uns connaissent un renouveau tant en ce qui concerne les mœurs que les études, mais la plupart des couvents donnent toujours l'exemple des scandales. Aussi l'opinion publique est-elle très défavorable aux moines que l'on méprise pour leur amour des richesses et leur ignorance. »

[853] J.-M. Le Gall, *op. cit.*, p. 547 : « … au milieu du XVe siècle, les *Cent Nouvelles Nouvelles* composées à la cour de Bourgogne consacrent vingt-six contes sur cent à dénoncer les mœurs et les prétentions des gens d'Eglise. La moitié concerne des réguliers, l'autre des séculiers, principalement des curés. Un siècle plus tard, parmi les soixante-dix récits de l'*Heptaméron*, cinq brodardent des séculiers –curés, chanoines, évêques – tandis que seize s'en prennent à des réguliers. Sur ces seize, douze leur sont très hostiles. L'essor de l'antimonachisme dans l'anticléricalisme répond à la valorisation du moine comme idéal clérical imposé à l'ensemble du clergé durant cette préiode. »

[854] J.-M. Le Gall, *op. cit.*, p. 550 : « Dans l'ensemble, les courtisans de la cour de Bourgogne sont indulgents envers les faiblesses des moines et des moniales. Les conteurs des nouvelles n° 30, 38, 40 ont du mal à condamner des cordeliers fort lestes qui abusent de femmes fort niaises. Facétieux, goguenard, le ton n'empêche pas une certaine connivence masculine. »

[855] A. Renaudet, « Jean Standonck : Un réformateur catholique avant la réforme », dans *Humanisme et Renaissance*, 1958, 1981, p. 114.

[856] J.-M. Le Gall, *op. cit.*, p. 35 ; « Il enseigne comme régent à Montaigu dès 1476 et en divient le principal en 1483. Il y. instaure une discipline de fer, oblige les étudiants à assister à la messe et à respecter la stricte clôture la nuit tombée. Erasme et Rabelais s'en plaindront. Toutefois, la fondation des Capettes et la réforme de Montaigu ne suffisent pas à cet homme plein d'énergie. Standonck devient l'âme de la réforme monastique et conventuelle. »

> Seigneur ne pensez que je l'aye mis au colliege de pouillerie qu'on nomme Montagu, mieulx le eusse voulu mettre entre les guenaux de sainct Innocent, pour l'enorme cruaulté et villennie que je y ay congneu. Car trop mieulx sont traictez les forcez entre les Maures et Tartares, les meurtriers en la prison criminelle, voyre certes les chiens en vostre maison, que ne sont ces malautruz audict colliege[857].

La carrière de Rabelais aux couvents correspondait à la période de ces réformes rigoristes, vite perçues comme le fait d'une « enorme cruaulté et villennie ». En restant dans l'ordre, il a assisté aux réformes qui résultaient de la création de l'Observance, et est lui-même devenu Frère Mineur à patrir de 1517. Il faut signaler que les couvents mendiants sont plus ouverts aux réformes que d'autres ordres[858], car ils avaient tendance à user de la sévérité et de l'austérité à l'extrême, ce qui ne faisait cependant qu'intensifier les critiques à leur égard. En effet, d'une part leur réputation de luxure n'a pas été entamée malgré les réformes, et que cela ne produit qu'une autre critique de leur hypocrisie.

D'autre part, les réformes étaient aussi la cible de critiques de la part des humanistes puisque, selon eux, les réformes ne concernaient que la forme, et non l'esprit. L'excès de la sévérité et de la pauvreté de la forme avait comme effet négatif de corrompre l'esprit, qui s'incarne souvent dans le vice de l'hypocrisie comme le rapporte la nouvelle 22 de l'*Heptaméron* sur Etienne le Gentil, « ung prieur de Sainct-Martin des Champs », nommé « le *pere de vraye religion* », « ne se faisoit reformation de religion, qui ne fust faicte par sa main ».

Or, comme le révèle la nouvelle, sa « vie, jusques en l'aage de cinquante ans, fut si austere », mais « venant sur les cinquante cinq ans », il « commencea à trouver fort bon le traictement qu'il avoit » des religieuses de l'abbaye dont il avait été élu visiteur :

> Et, combient que sa reigle portast de jamais ne manger chair, il s'en dispensa luy-mesmes, ce qu'il ne faisoit à nul autre, disant que sur luy estoit tout le faiz de la religion. Parquoy, si bien se festoya, que, d'un moyne bien meigre, il en feyt ung bien gras. Et à ceste mutation de cueur telle, qu'il commencea à regarder les visaiges, dont paravant avoit faict

[857] *Gargantua*, ch. XXXVII, p. 102-103.

[858] J.-M. Le Gall, *op. cit.*, p. 462 : « Les couvents mendiants sont les plus ouverts aux réformes. L'ordre franciscain est le plus perméable car il est travaillé depuis plus longtemps que les autres par deux mouvemtns révonateurs concurrents, l'observance et la réforme colétane. … Mais on peut raisonnablement estimer que, depuis le début du Xve siècle, le monde franciscain du Bassin parisien et de ses marges occidentales a largement été façonné par la réforme, stimulée par l'essor du réseau conventuel franciscain, paritculièrement entre 1470-1550. »

> conscience ; et en regardeant les beaultez que les voilles rendent plus desirables, commencea à les convoicter[859].

Ainsi tombé dans la concupiscence de la chair après tant d'années de vie austère, « cest ypocrite », se montre un représentant parfait de la corruption monacale par l'hypocrisie comme la réaction de la sévérité et de la pauvreté. L'extrémisme de ces deux principes au début de la réforme risquait donc de reproduire les vices de l'argent et de la chair dans le système monastique. Il s'ensuit que la réforme du système avait dès le départ ses limites. Tant que l'idéal de la foi reste intouchable, la réforme ne peut s'effectuer que sur la forme, et non pas l'esprit. Ce côté formel de la réforme monacale affecte naturellement la forme de la prière liturgique[860], parce que la vie des moines est constituée principalement de deux sortes d'office ; la prière collective et individuelle, c'est-à-dire, la liturgie et l'oraison mentale[861].

Concernant l'office, il était déprécié, bien avant les réformes, parce que jugé monotone. Frère Jean dénonce ainsi la corruption qu'engendre un office vide et machinal:

> Ilz marmonnent grand renfort de legendes et pseaulmes nullement par eulx entenduz. Ilz content force patenostres entrelardées de longs *Ave mariaz*, sans y penser ny entendre. Et ce je appelle mocquedieu non oraison[862].

La répétition du même acte produit une récitation mécanique, « sans y penser ny entendre », et devient une routine ennuyeuse qui ne fait qu'endormir frère Jean :

> Je ne dors jamais bien à mon aise, sinon quand je suis au sermon, ou quand je prie dieu. « Je vous supplye commençons vous et moy les sept pseaulmes pour veoir si tantost ne serez endormy. » L'invention pleut tresbien à Gargantua. Et connenceant le premier pseaulme, sus le poinct de *Beati quorum*, s'endormirent et l'un et l'aultre[863].

La satire de frère Jean révèle que ce problème s'applique à tous les ordres monastiques parce que, pour le bénédictin qu'est frère Jean, l'office en usage est celui de saint Benoît, alors que chez les

---

[859] L'*Heptaméron*, nouvelle 22, p. 176.
[860] G. Defaux signale que « les années 1520-1530 voient paraître en France toute une série de traités d'édification consacrés à la prière. » Voir *Gargantua*, éd. G. Defaux, p. 364, n° 8.
[861] « Parmi les obligations du religieux, aucune ne dépasse celle-ci, qui se place hors pair, d'accomplir dignement le service divin, c'est-à-dire, l'office ecclésiastique. » Cité et traduit par P. Debongnie dans *Jean Mombaer, de Bruxelles, abbé de Livry : ses écrits et ses réformes*, Louvain, Uystpruyst 1927, p. 172.
[862] *Gargantua*, ch. XXXX, p. 111.
[863] *Gargantua*, ch. XXXXI, p. 113.

mendiants, c'est l'usage romain qui est encore plus long, c'est-à-dire plus pénible que celui de saint Benoît[864].

Dans le courant des réformes, afin d'éviter que la récitation ne devienne machinale, Jean Mombaer, un chanoine régulier qui était fortement influencé par Thomas A Kempis, a inventé des gestes basés sur la main psalmodique[865], un shéma inventé par Jean Nyder, un dominicain réformé. Dans ce schéma de la main gauche psalmodique *(chiropsalterium)*, chaque articulation et chaque membre correspondait à une « considération pieuse[866] ». En s'appuyant sur ce schéma, Jean Mombaer développe des gestes qui consistent en un contact du pouce droit avec chaque partie de cette main psalmodique qui doivent correspondre aux dits du psaume que récitent les moines pendant les offices. Voyons le geste n° 11 de Thaumaste :

> De la main dextre il frappa du doigt meillieu contre le muscle de la vole, qui est au dessoubz le poulce .

Au lieu de désigner la paume gauche avec le pouce de la main droite, Rabelais fait exécuter à Thaumaste un geste avec le « doigt meillieu contre le muscle de la vole » droite. Ce geste, dont l'image pourrait rappeler aux lecteurs contemporains des gestes de la récitation du psaume, a dû leur sembler satirique car il pouvait fait penser à la première série de gestes n° 1-3, qui constitue l'enchaînement rituel de l'office. Parmi les sujets divers de la réforme monacale, la manière de réciter le psaume pendant les offices tenait une place importante.

Rappelons-nous ici de la série n° 1-3 des gestes qui constituent le contenu de la messe. C'est une nouvelle forme de messe composée par Erasme, qui dirigeait les critiques humanistes contre les moines[867]. En admettant que notre interprétation pour ces gestes soit juste, il est possible de soupçonner l'intention critique contre l'ordre monastique de Rabelais dans l'épisode. Elle se

---

[864] Le Gall, *ibid.*, p. 352.
[865] Le Gall, *ibid.*, p. 351.
[866] P. Debongnie, *ibid.*, p. 176.
[867] S. Boiron, *La controverse née de la querelle des reliques à l'époque du concile de Trente (1500-1640)*, Paris, PUF, 1989, p. 17-18 : « Nul n'incarne mieux qu'Erasme ce courant humaniste chrétien sans lequel il n'y aurait point eu, sans doute, de réforme catholique. Ce courant, qui traduisait une aspiration à un retour à plus d'authenticité religieuse, ne doit pas être compris comme le prélude de la Réforme. … Il convient également de souligner que c'est Erasme qui composa la première messe avec prose en l'honneur de Notre-Dame de Lorette. »

révèle dans le fait de commencer le geste par celui de la messe érasmienne, celle-ci étant un manifeste de l'humanisme chrétien.

S'agissant de la deuxième sorte de prière, propre aux couvents, c'est-à-dire la prière individuelle, l'enfermement dans les cloîtres donne lieu encore à une autre critique. Éloigné du monde extérieur, la « réforme encourage le développement d'une piété et d'une méditation personnelle dans les cloîtres[868] ». Nous avons déjà vu l'intériorisation des gestes de la prière qui a eu lieu vers le XIe siècle comme signe de l'intériorisation de la foi.

A travers la réforme, nous voyons cette intériorisation de la foi passer à une étape supérieure. On constate dans l'évolution des gestes de la prière un éveil de la foi individuelle, c'est-à-dire celle approfondie dans un vecteur introverti. Les réformés qui accordaient tant d'importance à la prière individuelle, relevaient déjà de la conception de l'homme moderne, sauf qu'ils ont choisi de rester dans le cadre monastique, ce qui n'était pas le cas pour les humanistes chrétiens comme Erasme et Rabelais.

11-16 : la lubricité ; le divorce d'Henry VIII

S'agissant de la série suivante des gestes n° 11 jusqu'à n° 16, la « Noce » du n° 11, lancée par Thaumaste est suivie par des gestes obscènes de la part de Panurge qui désignent sans doute l'acte de « coït », avec un autre geste qui désigne le « souffle vital » en l'occurrence. Ici, la logique renvoie ces gestes à la fécondité, renforcé par le « souffle » vital.

Adomettons une satire ou une critique à l'égard de la réforme monastique, et le fait que la plupart de la critique se concentre sur la lubricité des cordeliers[869], il serait pertinent de supposer que cette série de n° 11 à n° 16 fait encore une allusion au tempérament salace des franciscains, de la part de Panurge. Or, vu que l'édition originale de 1532 ne commence qu'avec le geste n° 12 de Panurge qui fait penser manifestement au « coït »[870], il n'est pas inutile d'explorer un autre contexte que celui de la critique contre les moines. Nous avons déjà vu que l'épisode de Baisecul, faisant pendant avec celui de Thaumaste, fait une allusion à la Réforme. Nous nous penchons ici sur la situation en Angleterre, le pays de Thaumaste, d'autant plus que, lors de la publication de

[868] J.-M. Le Gall, *op. cit.*, p. 347.
[869] J.-M. Le Gall *Ibid.*, p. 552.
[870] l'édition de 1532 se compose seulement des geste n° 12 jusqu'au n° 18.

Pantagruel, l'Angleterre était en train de vivre un schisme qui aboutit à la fondation de l'Eglise nationale anglicane en 1532-34.

Dans le chapitre XIX, il continue à être dénommé par le narrateur 'l'Angloys' six fois de suite, avant de passer à son propre nom 'Thaumaste', comme si le narrateur insinue l'importance de sa nationalité pour une meilleure compréhension de l'épisode. Toutefois, les études consacrées à cet épisode jusqu'à présent semblent être trop négligentes à cet égard[871]. En supposant une allusion à la franc-maçonnerie pour le déchiffrement des gestes de Thaumaste, J. Paris semble essayer de trouver un lien légitime entre le personnage et sa nationalité[872]. Mais il vaudrait la peine de continuer à faire quelques réflexions sur ce sujet.

S'agissant du geste n° 12 de Panurge qui désigne probablement la « Noce », adressé toujours à Thaumaste, l'affaire du mariage de Henry VIII semble être concernée. L'affaire commença dès 1527 lorsqu'il tomba amoureux d'Anne Bolyen. La demande de divorce avec la reine de l'époque, Catherine d'Aragon, fut refusée par le pape, ce qui fut la cause de la destitution de Thomas Wolsey en 1529 et de la nomination de Thomas More comme chancelier. Que ce soit Thomas More ou Wolsey, c'est « cet Angloys » qui est venu demander l'avis de Pantagruel pour la légitimité du divorce, et de la « Noce » d'Henry VIII avec Anne Bolyen.

C'est un sujet crucial pour un clerc anglais parce que, le refus par le pape de la demande de divorce a donné lieu au schisme et à la constitution de l'Eglise nationale anglicane. Henry VIII visait depuis toujours à obtenir ce qu'avait l'Eglise catholique en Angletterre, c'est-à-dire un tiers des terres du royaume, reparties entre les ordres monastiques et le clergé séculier. Le refus du pape à accorder le divorce lui a fourni un prétexte pour rompre avec l'Eglise catholique et ainsi pouvoir justifier la confiscation de biens monastiques. De plus, ce n'est pas qu'en Anglettere que les ordres sont supprimés. Entre 1500 et 1540, les bénédictins pour leur part voient réduire de plus que la moitié le nombre de leurs couvents[873]. Avant la date de publication en 1532 de *Pantagruel*, Rabelais,

[871] Sauf M. Screech, qui a essayé de trouver des personnages anglais comme modèle de Thaumaste.

[872] G. Paris, *op. cit.*, p. 93 : « Thaumaste lui-même, en cette perspective, n'est qualifié d' 'Anglois' que pour nous égarer ; il s'agirait en fait d' 'un initié à la Confrérie de l'Angle, un affilié à la corporation du bâtiment'. »

[873] J.-M. Le Gall, *ibid.*, p. 17 : « Entre 1500 et 1540, la vie régulière s'éteint dans une partie de la chrétienté. En Angleterre, au Danemark, en Norvège, en Suisse, en Hollande, et dans une partie de l'Allemagne, monastères et couvents sont supprimés. Sur 1500 abbayes bénédictines que compte l'Europe en 1500, 800 ont disparu quarante années plus tard. » Concernant la situation en France, voir J.-M. Le Gall, *ibid.*, p. 461.

qui aime bien insérer malicieusement l'actualité dans ses œuvres, aura eu le temps de connaître cette affaire et de l'intégrer dans l'épisode de Thaumaste.

18-29 : Défilé carnavalesque : *ministri satanae*

Comme nous l'avons déjà dit, l'épisode prend un autre tournure avec la scène scatologique de Thaumaste qui « fist un gros pet de boulangier : car le bran vint après et pissa vinaigre bien fort ». Dès lors, Panurge commence un défilé de motifs carnavalesques[874]. On constate ainsi l'opposition entre Thaumaste, le kabbaliste, contre Panurge le bouffon. Avec le geste n° 20 dont nous trouvons la source dans Bède le vénérable, Thaumaste introduit un code occulte de gestes dans le dialogue. Panurge lui répond par une succession de motifs carnavalesques, pour la plupart obscènes. Le geste n° 21 est un tour de jonglerie, le n° 23 désigne une « offrande anale », et le n° 27 désigne le Priape, et n° 28 Baisecul.

Le glissement de sens par quiproquo a lieu de nouveau entre le geste n° 22 de Thaumaste et celui n° 23 de Panurge. Le narrateur favorise toujours malicieusement Panurge en décrivant Thaumaste accomplissant son geste « comme un cornemuseur » et « comme se il enfloit une vessie de porc. » Le souffle vital est dorenavant devenu souffle carnavalesque. Il faut signaler ici que, Thaumaste faisant toujours le même geste de souffle, c'est Panurge qui détourne le sens de geste de ce premier en le ramenant à la topologie carnavalesque.

Parmi ce défilé carnavalesque de Panurge, le geste n° 25 peut s'approcher d'un geste monastique qui désigne soit « ne pas oser », soit « prêtre célibataire ». Si c'est le « prêtre célibataire » que désigne le geste de Panurge, rappelons-nous que le célibat des prêtres était aussi une des grandes questions de la Réforme à l'époque. D'après M. Screech, « certains des prêtres et des moines les plus sérieusement engagés ont espéré le rétablissement du mariage des prêtres, interdit si imprudemment (à leur avis) quelques siècles auparavant[875]. »

L'ars praedicandi chez les mendiants

Dans l'opposition de registre des gestes, entre ceux d'un clerc kabbaliste Thaumaste et ceux d'un bouffon Panurge, on peut se douter, encore une fois, de l'intention satirique de Rabelais à dénoncer la corruption de l'ordre monastique. Au geste n° 21, Panurge exerce un tour d'adresse de

[874] Voir la partie consacrée au geste carnavalesque, *supra*.
[875] M. Screech, *op. cit.*, p. 335-336.

jonglerie, avec sa longue braguette dans sa main droite, et une « pomme d'orange » dans sa main gauche. Entouré et observé par le public, Panurge joue une scène de jonglerie en face d'un clerc anglais. Cette image évoque à la fois les jongleurs et les franciscains qui font des gestes devant le public dans la rue. Cela nous permet de développer l'hypothèse selon laquelle l'épisode de Thaumaste contient, toujours dans le cadre monastique, un élément de parodie de la prédication franciscaine[876] qui a les caractéristiques emphatiques du style des jongleurs.

Comme nous l'avons vu dans les parties précédentes, depuis l'Antiquité, il existe une opposition entre les groupes sociaux à propos du geste. Dans l'Antiquité, celui-ci oppose les rhéteurs et les histrions, l'*actio* et le mime. Au Moyen Age, il confronte les moines aux jongleurs; les *artes predicandi* aux jongleries. Selon l'étude menée par C. Casagrande et S. Vecchio[877], le rapport entre les clercs et les jongleurs aux XIIe et XIIIe siècles est ambivalent. Avant l'apparition des ordres mendiants, les jongleurs étaient exclus de la société par les clercs, pour lesquels ils apparaissaient comme des errants permanents. Les clercs considéraient les jongleurs comme des ennemis, parce qu'ils craignaient « que l'histrion ne prenne la place des seuls bénéficiaires licites de l'aumône, les pauvres et l'Eglise » ; parce que « l'oisiveté et la luxure menacent le spectateur de la bien plus dangereuse ruine de l'âme. »[878]

Représenté par « un petit frere Olivier Maillard, ou second frere Jan bourgeoys[879] », l'artes praedicandi s'est développé chez les mendiants, c'est-à-dire, chez les franciscains et les dominicains. Ayant la prédication comme seul moyen de propagation de la foi, ils sortent des couvents et se mêlent dans la foule pour prêcher avec des gestes et ainsi collecter de l'aumône, de même que les jongleurs qui, au coin de la rue, exercent des gestes de jonglerie pour attirer le public et gagner de l'argent. Dès lors, le rapport entre les ordres mendiants et les jongleurs ne se limite plus à une exclusion de ces derniers : « Pour la première fois, l'homme d'Eglise — le prédicateur dominicain ou franciscain — partage dans son apostolat l'espace et le temps du jongleur [880]». Il ne s'agit plus ni de la question de l'aumône, ni de celle de l'âme, mais du spectateur que le prédicateur

[876] Rabelais a étudié « l'art de la prédication en milieu populaire. » (Guy Demerson, *Rabelais*, p. 11.)
[877] C. Casagrande et S. Vecchio, « Clercs et Jongleurs dans la société médiévale », *Annales E.S.C.*, n°5, septembre-octobre 1979.
[878] *Ibid.*, p. 915.
[879] *Quart Livre*, ch. VIII, p. 555.
[880] C. Casagrande et S. Vecchio, *loc.cit.*, p. 919.

et le jongleur se partagent dans l'espace public : le prédicateur est en concurrence avec le jongleur,[881] ils se livrent à une compétition.

Dans cette concurrence, « le jongleur n'est plus pour les Mendiants seulement un modèle négatif : il est tout à la fois une source inestimable de procédés que le prédicateur doit s'approprier[882] ». Les Mendiants étudient la force de leurs techniques de persuasion du spectateur. Au cours du Moyen Âge et jusqu'à la Renaissance, cette concurrence force les Mendiants à imiter ainsi le geste du jongleur de sorte qu'il n'existe plus de différence entre la prédication, surtout des franciscains, et le geste des jongleurs.

Rappelons-nous ici le geste n° 10 de Panurge, « tel que font les ladres en Bretainge ». Nous avons mentionné que l'ordre franciscain était corrompu, particulièrement en Bretagne, où la prédication était exercé non pas par les Frères mineurs, mais par les Conventuels, chez qui l'apprentissage de la vie monastique n'était pas aussi dûr que chez les premiers, dans la mesure où ils n'avaient peut être pas correctement reçu l'éducation de l'art praedicandi. La prédication inexpérimentée des Conventuels a dû ressembler encore plus aux gesticulations des jongleurs. Erasme donne cette image des Mendiants :

> Il y en a quelques-uns parmi eux qui vendent au meilleur prix leur crasse et leur mendicité, et qui beuglent aux portes à tue-tête pour qu'on leur donne du pain, et il n'y a pas d'auberge, de voiture, de bateau qu'ils n'importunent au grand détriment, c'est sûr, des autres mendiants. Et c'est de cette manière que ces personnages particulièrement délicieux, avec leur saleté, leur ignorance, leur grossièreté, leur impudence, font revivre pour nous, disent-ils, les apôtres. […] Allons ! vraiement, quel comédien, quel bateleur donnerait un meilleur spectacle que ceux-ci faisant de la rhétorique dans leurs sermons, avec un parfait ridicule, mais en imitant de façon agréable ce que les rhéteurs ont enseigné sur l'art de parler ? Dieu immortel, comme ils gesticulent, comme ils changent de voix quand i faut, comme ils chantonnent, comme ils se démènent, comme ils changent de visage à volonté, comme ils jettent le trouble partout avec leurs cris ![883]

Les ordres mendiants étaient condamnés par les humanistes comme un symbole de scolastique corrompue[884]. Rabelais a fait ses études de théologie scolastique chez les franciscains, et il a exercé

---

[881] *Ibid.*, p. 921 : « Jongleurs et franciscains se disputent sur le même terrain et avec des méthodes similaires les faveurs et les offrandes du public. »
[882] *Ibid.*, p. 920.
[883] Érasme, *Éloge de la folie*, LIV, C. Blum (trad. et éd. par), Paris, Robert Laffont, 1992, p. 71 et p. 75.
[884] G. Demerson, *op. cit.*, p. 11 : « Les ordres mendiants étaient alors méprisés par les humanistes pour leur forme de culture étroitement scolastique, et par les tenants du pouvoir royal pour leur franc-parler, pour leur

l'art de la prédication[885]. Cette expérience a pu le conduire à accuser l'imposture de la scolastique à l'époque ; tout particulièrement dans l'épisode de Thaumaste avec l'assimilation de façon satirique, du geste de la prédication à celui des jongleurs.

Goliard

> […] et de là partant mena disner Thaumaste avecques luy, et croyez qu'ilz beurent à ventre deboutonné (car en ce temps là on fermoit les ventres à boutons, comme les colletz de present) jusques à dire, « dont venez vous? »

Un clerc qui boit « à ventre deboutonné » ne donne pas l'exemple du bon clerc. Panurge n'est pas seul, dans cet épisode, à jouer le rôle du bouffon. Car Thaumaste n'est pas un clerc exemplaire non plus et pourrait être comparé à un moine Goliard.

Au XIIIe siècle, les Goliards étaient des clercs débauchés et « de mœurs dissolues[886] », c'est-à-dire ceux « qui fréquentaient les tavernes, s'adonnaient au jeu et recherchaient la compagnie des prostituées. » Ils furent « l'objet de nombreuses censures de la part des autorités ecclésiastiques. » Ces censures étaient identiques à celles qui visaient les jongleurs[887]. En effet, leurs positions dans la société étaient à tel point semblables que les termes de Goliards et de jongleurs devinrent tout de suite synonymes[888]. Comme les jongleurs, les Goliards formaient un clan dont le chef s'appellait Golias[889]. Leurs associations se répandaient en Angleterre. Dans un poème de *Poems*

---

influence sur les foules, mais aussi pour leur existence indisciplinée, propice aux abus et impostures de toute sorte. »

[885] G. Demerson, *l'Esthétique de Rabelais*, p. 36-37 : « Une des disciplines que le jeunes Rabelais a certainement pratiquée chez les franciscains est l'*ars predicandi*, l'art de composer et de prononcer un sermon ; il cite le *dormi secure* (*Gargantua*14), qui n'est qu'un aide-mémoire à l'usage des prédicateurs. Comme Erasme, il ridiculise cette conception obsolète de l'éloquence, qui devrait faire place à un art touchant l'intelligence au lieu de s'adresser à l'esprit mystique en frappant les sens charnels. »

[886] *Dictionnaire des lettres françaises*, Le Moyen Âge, p. 552.

[887] J.-C. Schmitt, *op.cit.*, p.266. « L'hostilité traditionnelle de la hiérarchie ecclésiastique vise particulièrement les clercs errants, les goliards et les spectacles qu'ils donnent jusque dans les églises : en 1207 le pape Innocent III condamne « les jeux de théâtre qu'ils donnent dans les églises, où ils introduisent des masques monstreux » et se livrent à « des débauches de gestes obscènes qui avilissent la dignité des prêtres aux yeux du peuple ». »

[888] E. Faral, *op. cit.*, p. 38.

[889] *Ibid.*, p.39. L'image de Golias décrit par Faral s'approche beaucoup de celle de Thaumaste passionné par recherche de la vérité du monde : « Golias est bien le type le plus étrange qu'on puisse concevoir : bouffon et magnifique, impudent et sublime. On peut ne pas l'aimer ; mais il y a en lui une force qui l'impose. Sa philosophie est un monstre : c'est une pensée parfois très haute, très noble, qui se mêle de trivialités singulières. Ce clerc à qui a manqué l'esprit de soumission et qu'une fatalité mauvaise a poussé hors de

of Waller Mapes, « un goliard d'Angleterre recommande un de ses amis aux goliards de France[890] », un clerc d'Angleterre rend visite à un jongleur de France. Il est très tentant de superposer l'image de l'épisode de Thaumaste sur ce poème.

30-35 : Fin du débat

Après les deux gestes occultes (n° 26 et n° 29) de la part de Thaumaste pour chasser les motifs diaboliques qu'imite Panurge, ce dernier arrête le défilé carnavalesque, et le débat passe à la dernière étape. Bien que l'interprétation du geste n° 33 reste lacunaire, cette série de gestes n° 30 à n° 35 paraît avoir un sens assez cohérent. D'abord, on peut interpréter le geste n° 30, de deux façons, soit comme la « Régle », soit comme le « Novice ». Toutes les deux semblent être pertinentes dans le contexte ; pour la première, l' « orgueil » est un « péché » selon la « Règle » (la Règle de saint Benoît ou celle de saint François en l'occurrence, comme nous les examinons de près ci-dessous) ; pour la deuxième, se comporter de telle manière pour un « novice » est considéré comme un signe d'« orgueil » qui est un « péché », et surtout un des péchés capitaux.

Règle, l'Orgueil

Pour la première interprétation du geste n°30, concernant la « Régle », et le « Péché » de l'« Orgueil », il faut prendre en compte la critique contre la Régle monastique. Comme le dit J.-M. Le Gall, Erasme signale dès 1504 que « les plus stricts parmi les moines mettent le comble de la religion dans des cérémonies, soit dans un nombre fixe de psaumes[891] ». La seule règle pour lui étant l'Evangile, Erasme prend la Régle monastique comme cible parce qu'elle est représentative de la distorsion du système ecclésiastique.

La Régle monastique, celle de saint Benoît et la notion des péchés sont nés presque en même temps au VIe siècle. La notion des péchés capitaux a commencé à se former au cours du VIe siècle. Passant des *Institutions cénobitiques* et des *Collations* du Jean Cassien du siècle précédent, aux *Morales sur Job* du moine et pape Grégoire vers la fin du VIe siècle, les sept péchés capitaux

l'Église, est grand de sa misère et de son désespoir. Mais, dans cette âme, belle de sa souffrance et de son indignation contre les abus du monde, des souffles impurs agitent d'innombrables passions. »

[890] *Poems of Walter Mapes*, p. 69. cité par E. Faral, *op. cit.* p.39.

[891] Erasme, *Enchiridion*, trad. Godin, p. 582, cité dans J.-M. Le Gall, *op.cit.*, p. 555.

avec l'« orgueil » à la tête s'ancre dans la culture occidentale médiévale[892]. C'est ainsi que, comme le dit C. Casagrande, les « Règles monastiques, surtout celle des Bénédictins, … constituent dans leur totalité un énorme traité sur les vices[893]. »

S'agissant de la définition du péché d'orgueil, voici quelques définitions données par des penseurs majeurs, présentées et citées par C. Casagrande[894] : selon St. Augustin, « l'orgueil ou la superbe est le désir d'atteindre une hauteur « perverse » ; selon Isidore de Séville, un devancier de Bède le Vénérable concernant le geste de comput, « La superbe s'appelle ainsi parce qu'elle veut paraître plus qu'elle n'est ; qui veut aller au-dessus de sa nature est en fait orgueilleux. » ; en fin, le réformateur de l'ordre de Cluny au début du XIIe siècle, Bernard de Clairvaux, donne une définition similaire. Selon lui, « l'orgueil est le désir de sa propre excellence ». Et l'auteur écrit surtout à l'intention des moines, « les douze degrés de l'échelle qui, tandis qu'elle s'élève aux sommets de l'auto-exaltation, descendent en réalité, pas à pas, vers les abysses du péchés. »

Toutes les trois définitions sur le péché d'orgueil, données ainsi par les penseurs médiévaux, se fondent sur un concept commun, à savoir cette ambivalence de l'élévation spirituelle : « la tension vers le haut » qui anime ce vice « se traduit en réalité par un abaissement et une chute[895]. »

Maintenant, revenons à la première série de gestes de Thaumaste, qui désigne « Alleluia » et « Prose ». Ces gestes s'éxécutent avec les mains levées vers le haut. Le dialogue commence ainsi par un mouvement vers le haut et se termine par un geste qui désigne le péché d'orgueil. La deuxième option d'interprétation « Novice » pour le geste n° 30 semble avoir également un sens cohérent dans le contexte : pour un « novice », ainsi que Panurge qualifie Thaumaste, c'est orgueilleux d'avoir osé faire de tels gestes occultes devant son « maître de novice » qu'est Pantagruel. Ou bien, si nous cherchons un péché d'orgueil chez les franciscains, la seule faute pour un novice, enregistrée dans la règle, c'est de vouloir posséder un psautier[896] :

---

[892] C. Casagrande, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Age*, Paris, 2000, p. 10, « c'est l'intervention grégorienne sur la liste fournie par Cassien qui détermine le cours ultérieur de l'histoire des vices ».
[893] C. Casagrande, *ibid.*, p. 12.
[894] C. Casagrande, *ibid.*, p. 31.
[895] C. Casagrande, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Age*, 2000, p. 31-32.
[896] C. Casagrande, *ibid.*, 2000, p. 55.

> Quand tu auras obtenu le psautier, tu convoiteras et voudras le bréviaire ; et quand tu auras ton bréviaire, tu monteras en chaire tel un prélat et tu ordonneras à ton frère : hé, toi, apporte-moi ce bréviaire[897].

Rappellons-nous encore une fois le début du dialogue, qui commence avec les gestes de la messe, avec les gestes qui désignent respectivement « Alleluia », « Prose », « Psaume ». Dans l'échange de dialogue, Panurge reproche Thaumaste d'être orgueilleux, d'oser parler d'un sujet liturgique, puisqu'il est un novice à qui la possession du psautier est interdit.

Mais on peut aussi voir dans ce reproche une critique envers la réforme monastique,et le système de noviciat. C'est encore Erasme qui nous révèle les problèmes que peut rencontrer le noviciat au couvent[898]. En s'enfermant dans le cloître, les novices sont dissimulés de « la réalité de la vie régulière. » Et on « endort l'impétrant afin qu'il ne découvre la réalité qu'après la profession, quand, une fois prononcés les vœux perpétuels, l'engagment est irrévocable », alors que « la vraie profession ne devrait être proposée qu'à quarante ans. » La carrière de Rabelais en tant que novice au couvent de la Beaumette n'est pas négligeable pour lire son œuvre[899]. Ayant été écarté de la vérité, et privé d'études classiques, il est naturellement devenu partisan de la critique d'Erasme contre le noviciat.

Les officialités

Contre ce reproche de la part de Panurge, « comme non content de ce », Thaumaste propose un arbitrage de l'« Official » avec le geste n° 35. Or, Pangagurel lui renvoie un geste de lazzi comme s'il refutait l'autorité de cet official[900]. Son attitude presque rebelle est cohérente, eu égard au contexte historique, notamment après le Concordat de 1516 : l'official étant celui qui exerce « la justice sur les gens d'Eglise et pour les causes spirituelles[901] », il gardait autrefois son influence sur l'ordre monastique.

---

[897] *Speculum perfectionis*, I, 4, in *Fontes Franciscani*, p. 1855, cité par C. Casagrande, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Age*, Paris, 2000, p. 55.

[898] Voir J.-M. Le Gall,*op.cit.*, p. 556-558.

[899] R. Antonioli, « Rabelais et la médecine », dans *Etudes Rabelaisiennes*, t. XII, 1976, p. 5 : « La tradition postérieure qui le représente novice au couvent de la Beaumette repose peut-être sur un fond de vérité. »

[900] Il est rare de trouver dans les textes narratifs de l'époque la référence sur ce tribunal ecclésiastique, même si la critique sur le système monacal corrompu est un des thèmes favoris de nombreux récits. *Cf.*, *Nouvelles Récréations*, nouvelle 34.

[901] A. Jouanna, *La France du XVIe siècle*, Paris, PUF, 1996, p. 45.

Or, depuis le Concordat, le roi de France met la mainmise sur l'Eglise galicane, y compris les officialités de l'ordre ecclésiastique notamment en 1539, avec l'ordonnance de Villers-Cotterêts, qui voient la limitation stricte de leur pouvoir. Comme le remarque A. Jouanna, dans l'ensemble, « le clergé se montre un instrument docile entre les mains du roi[902]. » Enfin, si nous inscrivons cette hypothèse dans le contexte de la réforme monastique, le vice de l'orgueil se répandait chez tous les ecclésiastiques, ce qui était une des causes principales de la Réforme :

> Les moines se vantent d'être les enfants de Benoît, père de tous les religieux occidentaux, et de compter dans leur ordre quantité de saints et de pontifes […] . Les prédicateurs soutiennent que Dominique est entre tous le plus proche de notre Seigneur Jésus. Les mineurs exaltent François, qui aurait occupé la place perdue par Lucifer et affirment faussement que chaque année il libère du Purgatoire ceux qui lui sont dévoués. Les augustins, les chanoines réguliers et les servites vénèrent par-dessus tout Augustin comme la perle des docteurs et lui passent leur habit. Les carmes prétendent tirer leurs origines dans le mont Carmel par le fait d'Elie et avoir fait leur une partie de la règle de Basile[903].

Concile de Trente (1545-1547, 51-52, 62-63)

Pour conclure cette série de réformes monastiques, nous donnons ici une vue générale du Concile de Trente. Etant donné l'importance de ce Concile œcuménique sur l'Eglise gallicane, et dans la mesure où l'épisode de Thaumaste a été écrit seulement douze ans avant l'ouverture du Concile de Trente[904] dont le protocole fut négocié entre 1530-1534, il serait utile d'examiner les décisions prises lors de ce Concile.

Le Concile s'est tenu en trois séances intermittentes. Il a mis un terme aux mouvements des réformes. Il constitue la deuxième étape de la réforme catholique (la première, dont nous avons analysé l'évolution du système monastique, avait eu lieu entre la fin XVème siècle et le début XVIème siècle). Les deux réformes sont fortement liées au point qu'il serait plus pertinent d'accentuer le côté autonome de cette première plutôt que de la considérer comme une réaction contre le protestantisme.

Ce concile est, dans l'histoire du catholicisme, l'un des plus importants, en rétablissant et rénovant la base de l'institut qui dure jusqu'à nos jours. Ce qui nous intéresse dans ce concile met

---

902 A. Jouanna, *ibid.*, p. 45.

903 Antoine de Florence, *Summa Theologica*, III, IV., cité dans C. Casagrande, *Histoire des péhcés capitaux au Moyen Age*, 2000, p. 53.

904 A. Niderst essaie d'assimiler l'image de Frère Jean au cardinal de Lorraine Jean en développant un argument sur l'abbaye de Thélème comme la solution sur la réforme monacale le protocole du Concile de Trente négocié entre 1530-1540

le point final au problème de la liturgie comme un des sujets les plus importants du Catholicisme, qui a duré depuis le premier essai de restauration catholique. Comme le remarquent J. Gleyse et J. Y Hameline[905], ce Concile met fin à la flexiblité du geste liturgique. Autrement dit, le débat sur la légitimité des gestes à l'office est définitivement résolu .

Sur les chiffres : les Règles

S'agissant de certains chiffres que désignent les gestes que font Pantagruel et Thaumaste par la répétition de mouvements, ou par la mesure d'un membre corporel, on peut les intérpréter de multiples façons[906]. Nous avons déjà vu pour l'épisode de Baisecul, que certains chiffres désigneraient des événements historiques, notamment ceux qui concernent des mouvements religieux, comme la Pragmatique Sanction.

Le chapitre XIII, qui se situe entre les deux épisodes de Thaumaste et de Baisecul, semble aussi faire une allusion au Concile de Vienne qui a eu lieu en 1311, en mentionnant le nombre de 1311 chiens qui auraient le feu :

> Ha pauvres pulses, ha pauvres souris, vous aurez maulvais hyver, le feu est en vostre paillier », sortirent plus de six, voire plus de treze cens et unze chiens gros et menutz tous ensemble de la ville fuyant le feu[907].

Convoqués par le pape Clément V, les pères intervinrent dans la querelle franciscaine de la pauvreté et votèrent des décrets de réforme. En tout cas, il y a bien des raisons de penser que, dans l'œuvre de

---

[905] J. Gleyse, *Instrumentalisation du corps*, Paris-Montréal, l'Harmattan, 1997, p. 62-63 ; « Jean Yves Hameline (1995) montre extrêmement clairement que si l'ensemble des règles et des positionnements lors de l'office religieux sont très souples au Moyen-Age et au moins jusqu'à la Renaissance, ce sera de moins en moins le cas à partir de la période moderne. Les corps, dans le rituel liturgique, seront de plus en plus fixés dans des attitudes rigides, mécaniques, les temps de chaque phase seront standardisés, organisés avec minutie. Les gestes eux-mêmes, au fur et à mesure du temps, trouvent un ordonnancement, une rationalisation, une structuration drastique. Plus aucun élément de la liturgie n'est laissé au hasard et surtout au désordre médiéval. Chaque position spatiale est définie à l'avance, tout autant que le déroulement dans le temps. L'espace et le temps sont rationalisés sur un mode instrumental. Cela l'iconographie religieuse en témoigne tout autant que les différents livres de messe. Cette organisation de l'ordre du corps dans le rituel liturgique sera essentiellement promulguée par le concile de Trente en 1547. »

[906] M.A. Screech, *Rabelais et le mariage*, T.H.R., vol. 28, Droz, Genève, 1992, pp. 37-38 : « Il s'agit de la science mystique des nombres qui formait une partie importante des mathématiques, à la Renaissance comme dans l'Antiquité et au Moyen Age.… certains des esprits les plus doués de l'époque étaient fortement attirés par la mystique des nombres. »

[907] *Pantagruel*, ch. XIIII, p. 267.

Rabelais, « les nombres peuvent être tous signifiants[908]. » Compte tenu du contexte hypothétique du dialogue établi jusqu'ici, il nous semble pertinent d'y rechercher tantôt une référence aux Psaumes, tantôt à d'autres textes de l'Ecriture, ou bien encore à la date d'un événement particulièrement significatif pour l'épisode comique. Dans notre hypothèse, il est obligatoire de nous référer à la Règle de Saint Benoît ainsi qu'à celle de François d'Assise. Et le Moyne leur donne couraige, disant, « Enfans n'ayez ny paour ny doubte. Je vous conduiray seurement. Deu et sainct Benoist soient avecques nous[909]. »

D'abord, s'agissant de la Règle de saint Benoît, qui se situe au-dessus de toutes les règles monastiques de tous les ordres, elle est essentielle pour la formation des novices. Sans ajouter que l'orgueil est un des sept péchés chrétiens, cela est un péché crucial dans la vie monastique. Rappelons-nous les trois vœux principaux expliqués par le Frère Jean :

> *Item* par ce que ordinairement les religieux faisoient troys veuz : sçavoir est de chasteté, paruvreté, et obedience[910].

Cette dernière, l'obéissance, est prescrite dans le chapitre cinq de la Règle de Saint Benoît. Nous signalons ici une petite coïncidence entre le chapitre cinq et ce que le geste n° 32 qui suit le n° 31 désignant l'« orgueil », est répété cinq fois, comme si cela renvoyait au chapitre cinq :

> [...] car l'obéissance prétée aux supérieurs, c'est à Dieu qu'elle s'adresse, puisqu'il a dit lui-même : « Qui vous écoute, m'écoute. » Et les disciples doivent la prêter de bon gré, car « Dieu aime celui qui donne avec joie. » En effet, si le diciple obéit contre son gré, et qu'il murmure non seulement oralement, mais même dans don coeur, même s'il exécute l'ordre, ce ne sera pas pour autant agréé de Dieu, qui regarde son coeur murmurer. Et pour une action de ce genre il n'obtient aucune faveur ; bien plus, il encourt la peine des murmurateurs, s'il ne se corrige en faisant satisfaction[911].

---

[908] M.-L. Demonet, *op. cit.*, p. 278. « l'on ne sait pas s'il s'agit d'un rythme, d'un effet d'insistance ou d'une réelle valeur numérique ; toute la scène est ponctuée de ces nombres, autant du côté de Panurge que de celui de Thaumaste, et les nombres peuvent être tous signifiant. »

[909] *Gargantua*, ch. XLII, p. 115.

[910] *Gargantua*, ch. LII, p. 139.

[911] *La Règle de saint Benoît I*, éd. introduction, traduction et notes par Adalbert de Vogüé, texte établi et présenté par Jean Neufville, 1972, p. 468-469.

S'agissant de la répétition du même geste, le geste n° 34 qui suit est répété six fois, en désignant le « Péché ». Toujours dans la Règle, nous trouvons dans le chapitre six « De la taciturnité », des passages suivants :

> [...] D'autre part, parler et enseigner convient au maître, se taire et écouter sied au disciple. Aussi, lorsqu'on aura quelque chose à demander à un supérieur, on le demandera en toute humilité et respectueuse soumission. Quant aux bouffonneries, aux paroles oiseuses et portant à rire, nous les condamnons en tous lieux à la réclusion perpétuelle, et nous ne permettons pas au disciple d'ouvrir la bouche pour de tels propos[912].

Nom de Thaumaste : l'onomastique chez Rabelais

Référons nous en dernier lieu au nom de Thaumaste qui est le meilleur exemple d'amalgame rabelaisien. Nous avons déjà mentionné Thomas More et Thomas Wolsey comme modèles probables de Thaumaste, mais il existe de nombreuses interprétations possibles de ce nom. Selon M. Screech et C. Gaignebet, le nom 'Thaumaste' signifie « le maître du thau[913] ». Ce nom serait à la fois « une francisation du mot grec *thaumastos*, qui signifie magicien, faiseur de merveilles, une allusion à la dernière lettre de l'alphabet hébreu, *tau* [...], considérée depuis des temps immémoriaux comme le signe des signes[914] ». Derrière ce nom de Thaumaste ainsi interprété, R. Antonioli et M.-L. Demonet supposent que Bède le Vénérable (un Anglais) est l'objet de la critique de Rabelais[915].

M. Screech propose encore une autre interprétation de ce nom. Derrière le nom de Thomas perçu comme anglais[916], il suggère plusieurs Thomas possibles[917]: tout d'abord, Thomas Anglicus, un franciscain comme Rabelais, qui a écrit au Moyen-Age un livre sur la magie naturelle et dont le nom ressemble au surnom de Thomas d'Aquin, Doctor Angelicus. Thomas More, pourrait

---

912 *Idem*, p. 470-473.
913 M. A. Screech, *The Meaning of Thaumaste*, Genève, Droz, 1960 ; C. Gaignebet, *A plus haut sens*, *op. cit.*, t. 1, ch. XVIII.
914 M. A. Screech, *Rabelais*, *op. cit.*, p. 124.
915 R. Antonioli, *op. cit.*, p. 142. ; *VS.*, p. 276-277. « Bède ne réunit pas les signes et les nombres à la manière des pythagoriciens ou des kabbalistes : son système est beaucoup plus simple et consiste à compter avec ses doigts selon un code donné. […] Rabelais tourne en ridicule les interprétations de l'alphabet digital de Bède et en fustige la mode. »
916 A cet égard, il serait interessant de tenir compte des sentiments nationaux français de l'époque envers les Anglais.
917 *Ibid.*, pp. 124-125.

aussi être visé, mais cette interprétation ne va pas sans réserve ; enfin, le personnage pourrait aussi renvoyer à Thomas Bungay, un autre franciscain, soupçonné de magie.

L'hypothèse de M. Screech sur Thomas Anglicus et Thomas Bungay s'appuie sur cette présence de la magie. Nous allons ajouter à cette liste quelques autres « Thomas » comme modèles probables dans le contexte de la Réforme. L'enjeu ici est de trouver des Thomas qui s'engageaient dans des débats portant soit sur le geste de la prédication, soit sur la Pragmatique Sanction et le Concordat de Bologne, soit sur la réforme monastique.

D'abord, concernant la légitimité des gestes de prédicateurs, comparés aux gestes des jongleurs, nous comptons trois Thomas : Thomas d'Aquin[918] ; Thomas de Chobham[919]; et Thomas Waleys[920]. Les deux premiers[921] sont plutôt les défenseurs des jongleurs que de leurs opposants. En revanche, Thomas Waleys, choqué par « des prédicateurs semblables à des duellistes ou à des fous qui […] manquaient de tomber de leur chaire tant ils s'agitaient [922]», essaya de défendre le bon geste du prédicateur, qu'il aurait voulu conforme à la règle de saint Augustin.

Ensuite, dans le contexte de la défense des droits de l'Eglise, Thomas Becket est incontournable. A part Thaumaste, c'est le seul Thomas désigné « l'Angloys » dans l'œuvre de Rabelais. C'est un prélat d'Angleterre du Xe siècle qui s'est battu contre Henri II pour le droit de

[918] Nous le prenons en tant qu'un dominicain qui a défendu et justifié les jongleurs contre les censures et les accusations ecclésiastiques. Voir C. Casagrande et S. Vecchio, *op. cit.*, p. 922-933 : « Saint Thomas d'Aquin pose le premier le problème au niveau théorique. Son originalité consiste justement à admettre théoriquement l'existence du jongleur. Il n'est plus possible, comme le faisait Hugues de Saint-Victor, de parler de l'activité ludique en ignorant les hommes qui en sont, d'une façon ou d'une autre, les protagonistes. […] Le jongleur, qui en fait son métier, peut l'exercer sans être puni, à condition de respecter quelques contraintes : exclure de son répertoire les mots et les gestes obscènes, éviter de déborder sur les espaces et sur les temps sacrés. »

[919] Un clerc anglais de XIIIe siècle. Auteur d'un des tous premiers manuels de confesseur au début du XIIIe siècle. Comme Thomas d'Aquin, il défend les jongleurs contre les critiques de la part de l'église. En distinguant les bons jongleurs et les mauvais jongleurs, il a été amené à aborder le problème du geste.

[920] Dominicain anglais du début du XIVe siècle, qui voulait soumettre les gestes des prédicateurs à la *modestia.* Voir *La Raison des Gestes, op.cit.*, p. 281. « Ainsi la prédication mendiante des XIII-XIVème siècles fait-elle la synthèse, plus ou moins équilibrée selon les cas, de deux traditions : celle de la rhétorique antique dont l'étude a repris dans les écoles urbaines et les universités depuis le XIIème siècle, et celle du spectacle des rues et des places, des jongleurs et de leur gesticulation. Deux prédicateurs anglais du début du XIVème siècle, Robert de Basevorn et Thomas Waleys, insistent particulièrement sur ce point. »

[921] Il est intéressant de rappeler ici que ils sont aussi concernés par les péchés capitaux chrétiens. *Sur le mal* et la *Somme théologique* de Thomas d'Aquin sont incontournables pour examiner le septénaire des vices capitaux. Thomas de Chobham aussi a laissé les œuvres pour la prédication et la confession dans lesquelles se trouvent des réflexions importantes sur la notion des péchés.

[922] *Ibid.*, p. 282.

l'Eglise. Canonisé le 21 février 1173, il est devenu un personnage légendaire. C'est un héros-défenseur de l'Eglise contre le roi, dont l'image était particulièrement répandue en France[923] comme nous le constatons dans *Gargantua* : « Ventre Dieu, les biens de l'eglise ? Ha non non. Diable, saint Thomas l'Angloys voulut bien pour yceulx mourir, si je mouroys ne seroys je sainct de mesmes ?[924] » En effet, le martyr de Thomas Becket est devenu un des sujets favoris des précheurs franciscains. Juste après l'entrée en vigueur du concordat en 1517, c'est-à-dire en 1518, un sermon sur la vie de Thomas Becket, composé au siècle précédent, a été publié à Paris[925]. La publication d'un sermon sur le défenseur légendaire de l'Eglise était très significative d'autant plus qu'elle a été réalisée juste après le concordat qui a marqué la victoire définitive du roi sur l'Eglise[926]. De la même façon, nous devrions mentionner Thomas a Kempis, prêtre et maître des novices des chanoines réguliers de Saint-Augustin à Deventer, propriété d'un des frères de la Vie commune. L'auteur du traité l'*Imitation de Jésus-Christ,* « l'un des livres chrétiens les plus lus au monde[927] ». Enfin, sur le plan de la réforme monastique, Thomas More est une des figures dont Rabelais a fait l'amalgame pour construire le personnage de Thaumaste. On est souvent amené à citer Thomas More comme représentant de l'humanisme anglais à la Renaissance. C'est à ce titre que nous sommes invité à prendre en considération la parution de son œuvre *Utopie*[928]. Thomas More était au service d'Henri VIII en tant que clerc, parce qu'il s'était retiré chez les chartreux entre 1502 et 1504. A la différence de Rabelais qui a fini par haïr la vie monastique, Thomas est resté jusqu'à la fin de sa vie un défenseur de l'Eglise romaine ainsi que des moines[929]. Si le chiffre seize, que le narrateur insère

[923] Voir l'article de R. Foreville, « Le culte de Saint Thomas Becket en France », recueilli dans son *Thomas Becket dans la tradition historique et hagiographique*, London, Variorum Reprints, 1981, chapitre XI (pp. 163-202).
[924] *Gargantua*, ch. XXVII, p. 79.
[925] Ph.-B. Roberts, *Thomas Becket in the medieval latin preaching tradition*, Steenbrugge, Belgique, M. Nijhoff international, 1992, p. 237, Sermon 178.
[926] Il ne serait pas inutile de signaler que lors de son séjour en France, Thomas Becket residait dans le monastère de Pontigny, de l'ordre de Cîteaux où s'est développé, comme nous l'avons déjà vu, le langage gestuel monacal. Pour les rapports entre Thomas Becket et l'ordre cistercien, voir R.-H Bautier « Les premières relations entre le monastère de Pontigny et la Royauté anglaise » ; M.-A. Dimier, « Henri II, Thomas Becket et les cisterciens » ; A. H.. Bredero, « Thomas Becket et la canonisation de saint Bernard » dans *Thomas Becket*, actes du colloque international de Sédières 19-24 août 1973, publiés par Raymonde Foreville, Paris, Beauchesne, p. 49-53.
[927] T. Todorov, *Eloge de l'individu*, Paris, Edition Adam Biro, 2000, 2004, p. 50.
[928] *Pantagruel*, ch. XXIIII, p. 301.
[929] Voir J.-M. Le Gall, *op.cit.*, p. 10, p. 54.

discrètement dans l'épisode de Baisecul ainsi que celui de Thaumaste pour le geste n° 23 de Panurge, doit se référer à une ou à plusieurs affaires historiques, et surtout au Concordat, nous pouvons aussi soupçonner une référence à la publication de son œuvre, l'*Utopie*, publiée d'abord en 1516[930] à Louvain, ensuite en 1517 à Paris, et en 1518 à Bâle « avec, en préface, des épigrammes latines de More lui-même et d'Erasme. Rabelais ne pouvait manquer d'être familier avec les écrits de More[931]. »

En suggérant son nom comme modèle, M. Screech, doute cependant que Rabelais ait voulu se moquer de More, qui avec Erasme, passait pour un des représentants de l'esprit humaniste. En revanche, il est certain que l'épisode de Thaumaste est, de même que celui de Baisecul, « une moquerie contre le légiste Accurse qui voit un sens caché derrière une controverse par signes entre un sage et un fou[932] ». M. Screech dit que « nous rions de la crédulité et de la naïveté du thaumaturge anglais[933] » vis-à-vis des gestes obscènes de Panurge.

Mais est-ce bien Thaumaste qui est la cible de la moquerie ? Est-ce que tous les gestes qu'éxécute Panurge sont forcément obscènes et insensés? Non seulement les gestes n° 4 et n° 5 de Panurge réfutent une telle lecture[934], mais en outre, même parmi les gestes les plus comiques, certains s'approchent de codes gestuels admis à l'époque.

Il n'y a pas de doute que, derrière l'épisode il faut lire une critique de la kabbale, ainsi que des mauvais glossateurs. Cela dit, Thaumaste est toujours traité avec un minimum de respect, et seul le lecteur perçoit la moquerie dont il est l'objet de la part de Panurge, à travers ses gestes comiques. La cible de la moquerie, ce n'est donc pas Thaumaste, mais le public qui assiste au débat, et qui n'est composé que de « theologiens, medicins, et chirurgiens » ainsi que de « conseilliers, lesgistes et decretistes. »

3. Conclusion sur l'épisode de Thaumaste : mécanisme de « faire croire »

Jusqu'ici, nous avons exploré toutes les approches possibles pour aborder l'épisode de Thaumaste. Si quelques incertitudes demeurent peut-être, il nous semble tout de même évident que

---

930 Rabelais rêvait aussi d'une Utopie. Voir E. M. Duval *The Design of Rabelais's « Pantagruel »*, New Haven, Yale University Press, 1991, p. 139.
931 M. Screech, *op.cit.*, p. 61.
932 Note de M. Huchon dans son édition des *Œuvres complètes*, *op.cit*., p. 1224.
933 M. Screech, *op. cit.*, p. 120-121.
934 Voir le schéma *supra*.

les gestes décrits dans ce chapitre du *Pantagruel* ne sont pas fantaisistes. Ils trouvent appui dans la culture de gestes existants de l'époque, et cette dernière sert à faire fonctionner le mécanisme du « faire croire » dans l'épisode.

Comme l'affirme M. Screech pour l'épisode de Baisecul qui fait le pendant de celui de Thaumaste, le narrateur enchaîne des allusions aux thèmes politico-religieux de l'époque, afin de « faire croire » aux lecteurs qu'il s'agit d'un débat sensé, alors qu'il n'est constitué que d'allusions politiques et religieuses, mêlées à un myriade d'éléments incohérents. Néanmoins, l'impression produite est celle d'un débat sensé.

En suivant la logique et la cohérence dans la structure en miroir du *Pantagruel* selon laquelle l'épisode de Thaumaste et l'épisode de Baisecul se reflètent l'un l'autre, il serait donc plus pertinent de prendre les résultats des analyses menées jusqu'ici comme composant du mécanisme de « faire croire » qui rend l'épisode abordable malgré son non-sens, plutôt que de présupposer une intention ou un message du narrateur cachés derrière le dialogue gestuel. Autrement dit, les résultats de notre analyse seront classés en deux éléments qui constituent l'épisode : les éléments comiques et les thèmes politico-religieux.

a. Les éléments comiques

Comique de quiproquo

Le comique de l'épisode consiste, comme l'affirme J. Plattard, « dans le spectacle d'un savant berné par un bouffon et dans la série de quiproquos qui résultent d'une discussion par gestes[935]. » Ces deux axes comiques ont été bien exploités dès le Moyen Age[936], mais la particularité de l'épisode de Thaumaste consiste en l'emploi d'un code gestuel qui était véritablement en usage à la différence de la littérature précédente où la description des gestes reste très restreinte, réduite à l'imitation des actes simples et qui n'exigent pas, pour les comprendre, de connaître le langage gestuel[937].

[935] J. Plattard, *L'Œuvre de Rabelais*, Paris, Honoré Champion, 1967, p. 70.
[936] Voir J. Plattard, *L'Œuvre de Rabelais*, *op.cit.*, p. 70-75.
[937] Voyons un exemple de débat gestuel entre un sage grec et un fou romain dans une glose d'Accurse (*Digeste*. *Titre II. De Origine Juris*, n° 4), résumé par J. Plattard, *op. cit.*, p. 71 : « (le sage) élève un doigt, … Le fou croyant que ce doigt était levé pour lui crever un œil, dresse à son tour deux doigts et le pouce, … pour menacer de crever les deux yeux de son adversaire. Le Grec voit dans ces trois doigts un symbole de la Trinité. Il ouvre alors la main pour signifer que tout est découvert à Dieu. Le fou interprétant ce geste comme

Mais cette série de quiproquos semble être plus complexe qu'elle n'y paraît. Si nous regardons de près chaque geste de Thaumaste et de Panurge, ils ne sont pas tout à fait identiques aux définitions données par les dictionnaires monastiques. Autrement dit, celles-ci restent vagues, et à l'inverse, les descriptions précises que livre Rabelais des gestes nous égarent dans des hypothèses infinies.

Ainsi, le dictionnaire monastique définisssait le premier geste signifiant « Alléluia » de la manière suivante : « lève la main et bouge l'extrémité des doigts pliés, comme pour voler ». Or, le premier geste de Thaumaste s'effectue comme suit : « Leva hault en l'air les deux mains separement clouant toutes les extremitez des doigtz en forme qu'on nomme en Chinonnoys, cul de poulle. » Les deux gestes sont exécutés en soulevant la main et en pliant les doigts. Cependant, l'orientation de la main dans le geste de Thaumaste est tournée vers l'intérieur, alors que le geste monastique se fait probablement vers l'extérieur. Le problème ici réside dans le fait que dans la définition, l'orientation des doigts pliés n'est pas précisée, mais que pour pouvoir « voler », la main comparée à une aile, doit, par analogie, se tourner vers l'extérieur.

La description gestuelle de Rabelais surpasse donc la définition des dictionnaires monastiques dans sa précision, de telle manière que le quiproquo comique semble s'appuyer, non seulement sur la différence des système gestuels continental et anglais, mais aussi sur ces légers décalages par rapport à aux définitions monastiques. C'est ainsi que le lecteur, comme Thaumaste, sont induits en erreur en tentant d'interpréter les gestes de Panurge..

En profitant ainsi au maximum de certaines caractéristiques du langage gestuel monastique pour créer l'élément comique de l'épisode, Rabelais dénonce avec efficacité la stérilité du débat concernant la légitimité des gestes liturgiques.

L'antithèse de *modestia* et de *temperantia* : *ministri satanae - joculatores Domin*i

> Il renversa les paulpiers des oeilz contre mont, tortoit les mandibules de dextre en senestre, tira la langue à demy hors la bouche.

---

une menace de gifle, répond en brandissant son poing fermé. Le Grec croit qu'il indique par là que Dieu tient tout enfermé dans sa main et, jugeant l'épreuve suffisante, se retire… ».

Dans les épisodes gestuels chez Rabelais, il y a des gestes qui visent seulement à produire un effet comique. Derrière ceux-ci, on peut supposer l'existence d'une satire du geste sérieux, qui détrône et rabaisse le geste des autorités et des idéologies[938], comme le geste de la rhétorique et de la théologie.

Les gestes mesurés, préconisés dans la *Rhétorique à Herennius,* reflètent les conceptions morales de l'Antiquité, et contrastent nettement avec les gestes comiques des épisodes rabelaisiens:

> Le mouvement du corps consiste à choisir la mesure du geste et de la physionomie qui rend plus plausible ce que nous disons. Il faut donc que la physionomie ait de la décence et de l'énergie, et que le geste n'offre ni élégance trop visible ni grossièreté, pour que nous n'ayons pas l'air de comédiens ou d'ouvriers[939].

On peut donc constater qu'il y a une opposition entre la mesure qu'impose la *Rhétorique à Herennius* à la gestualité (comme l'applique Hugues de saint Victor) et la démesure des gestes de Panurge. La définition du geste par Hugues de saint Victor est formulée comme suit : « Le geste est le mouvement et la figuration des membres du corps adaptés à toute action et attitude.[940] »

Hugues de saint Victor, un des plus grands liturgistes de Moyen Age, ajoute une dimension morale à cette définition[941] — dimension nécessaire dans un monde où domine la classe ecclésiastique — en prenant exemple sur la *modestia* de l'Antiquité, dans son *De Institutione novitiorum*. Ce texte a été écrit en latin au XIIe siècle et traduit en français au XIVe siècle, et avait pour but la *disciplina* des novices. Il soumet le geste aux vertus chrétiennes qui sont définies depuis l'Antiquité chrétienne. Aux quatre vertus antiques, trois vertus avaient été ajoutées pour fonder les bases de la théologie morale de l'Église : la foi, l'espérance, et la charité formaient le sommet de la morale, et étaient appuyées par les quatres vertus antiques : *scientia*, *beneficentia, fortitudo,* et *temperantia* ou *modestia*. Cette morale que l'Eglise impose au geste s'appuie aussi sur la vertu de la

---

[938] Pour le problème de la satire et de la parodie, voir J. Parkin, *Comic Modality in Rabelais : Baisecul, Humevesne, Thaumaste*, Etudes Rabelaisiennes t. XVIII, 1985, pp. 57-82.

[939] *Rhétorique à Herennius*, III, xv, 26 (éd. H. Bornecque, Paris, Garnier, 1932, pp. 132-133)

[940] « *Gestus est motus et figuratio membrorum corporis, ad omnem agendi et habendi modum* » traduit et cité par J.-C. Schmitt, *op.cit.*, p. 177. Selon Schmitt, cette définition du geste est « la plus complexe […] dans toute l'histoire occidentale antique et médiévale. »

[941] J-C. Schmitt, *op. cit.*, p. 262 : « Dans toute la tradition antique et médiévale des textes théoriques et normatifs concernant les gestes, tant dans le domaine de la rhétorique que dans celui de l'éthique, la gesticulatio négative et excessive de l'histrion est opposée au gestus positif et modéré du bon orateur et du bon chrétien. Car au-delà des mimes et des jongleurs réels, la figure symbolique de l'histrion est le bouc émissaire de toutes les condamnations du « mauvais » geste. ». Pour l'opposition historique entre l'Église et les jongleurs, voir E. Faral, *op. cit.*, chapitre II, « l'Église contre les jongleurs ».

temperantia ou de la *modestia*, qui, comme dans l'Antiquité, astreint à la modestie. Et Rabelais oppose la culture populaire à cette morale de modestie dans l'épisode de Thaumaste : la parodie de prédication se révèle dans la rencontre de deux performateurs des gestes.

Comme le remarque P.J. Smith, « dans l'œuvre rabelaisienne, le comique se définit souvent par les dérogations à une norme (ou par l'interversion de celle-ci) »[942]. On le retrouve dans les gestes de Panurge qui sont en opposition avec une morale théologique du geste, *modestia* et *temperantia*. Ce sont des gestes évoquant des représentations carnavalesques. Rabelais tire profit de l'opposition historique entre le geste officiel et celui des jongleurs, pour exécuter le « détrônement bouffonnesque et carnavalesque[943] » du geste occulte et du geste monastique en même temps. Nous y avons constaté la valeur parodique de l'entretien entre Panurge le jongleur, et Thaumaste, le goliard, le clerc débauché. L'image d'un moine franciscain ou bénédictin et d'un jongleur face à face dans la rue, l'un prêchant, l'autre se donnant en spectacle, les deux jonglant avec des signes gestuels, se superpose à celle du dialogue gestuel entre Thaumaste et Panurge.

b.Cadre politico-religieux du débat

Parlant de l'épisode de Baisecul, M. Screech affirme que « Rabelais se proclame nettement partisan de la politique religieuse et universitaire de la monarchie française[944]. » Et cela s'applique aussi à l'épisode de Thaumaste qui lui fait pendant :la réforme monacale et la lutte de l'Eglise contre le le pape s'étendent comme arrière-plan de l'épisode.

La reformatio

Les discours tenus dans le procès de Baisecul et Humvesne « ne sont qu'un enchaînement de phrases toutes faites utilisées de façon juste assez incorrecte pour nous donner le sentiment qu'à tout instant le sens pourrait surgir –mais cela ne se produit jamais[945]. » Mais c'est justement ce « sentiment » créé par « l'idiome » « malmené » qui joue le rôle de fil conducteur dans le déroulement de l'épisode, sans lequel un étalage de pur non-sens verbal aurait été illisible pour un

[942] P.J. Smith, *op. cit.*, p. 135.
[943] Bakhtine, *op.cit..*, p. 88.
[944] M. Screech, *op. cit.*, p.115.
[945] M. Screech, *ibid.*, p. 111.

lecteur. Ces « phrases toutes faites utilisées de façon juste assez incorrecte » voient leur valeur renforcée par les allusions à la Pragmatique Sanction et au Concordat de Bologne.

Sur le même principe, Rabelais a crée l'épisode de Thaumaste, mais à un autre niveau sémiotique. Dans la structure d'abîme créée par un changement de rythme, les gestes qu'exercent Thaumaste et Panurge « ne sont pas, en général, fantaisistes[946] », et ils semblent être « bien plus que du non-sens »[947]. Comme l'épisode de Baisecul, ces gestes sont remplis d'allusions aux réformes. L'affinité constatée entre les deux épisodes permet aussi de proposer une autre interprétation satirique de cet épisode, qui serait liée à la réforme politico-religieuse. En effet, la période entre la fin du XVe siècle et le début du XVIe siècle est marquée par une phase de *Réformatio* sur divers plans dans la société[948]. Ce phénomène de réforme a tout d'abord commencé avec la réforme de l'Etat, et s'est poursuivie dans le domaine religieux. Restaurer l'institution, qui était devenue formaliste était un besoin essentiel.

Rabelais, baigné dans la culture monastique qui était en train de subir la réforme, était conscient de l'actualité des débats sur la prière et sur la liturgie, d'autant plus qu'il « avait continué de célébrer après sa sortie du couvent, et pendant même qu'il exerçait la médecine[949] ».

> Ainsi allasmes commanceant à sainct Gervays, et je gaigne les pardons au premier troc seulement : car je me contente de peu en ces matieres, puis disoys mes menuz suffrages, et oraisons de saincte Brigide[950].

Rappelons-nous la Règle que Frère Jean a établie pour l'Abbaye de Télème, et qui est s'oppose à la Règle de François d'Assise, comme le démontre M. Ishigami-Iagolnitzer. Les réformes s'opposaient à cet esprit humaniste qu'on retrouve dans la prière de Pantagruel au chapitre XXIX :

> Doncques s'il te plaist à ceste heure me estre en ayde, comme en toy seul est ma totale confiance et espoir, je te fais veu que par toutes contrées tant de ce pays de Utopie que d'ailleurs, où je auray puissance et auctorité, je feray prescher ton sainct Evangile,

[946] R. Antonioli, « *Rabelais et la médecine* », *Etudes Rabelaisiennes* t. XII, 1976, p. 142.
[947] R. Antonioli, *op. cit.*, p. 140 : « G. Paris prétend dans son *Rabelais au futur* (p. 93) que les signes gestuels dans l'épisode sont 'lisibles' pour celui qui « prétend y reconnaître des signes maçonniques. » Or, cette affirmation nous semble dépasser le contexte de l'œuvre de Rabelais. »
[948] J.-M. Le Gall, *op. cit.*, p. 19 : « Pour certains, la fin du XVe siècle serait marquée par un transfert de la notion de *reformatio* du champ politique vers le domaine religieux. La monarchie aurait ainsi détourné vers le spirituel ce concept mobilisateur qu'elle craint de voir utiliser contre elle par les grands et les bonnes villes. »
[949] Voir E. Gilson, *Rabelais franciscain*, , Paris, Vrin, 1981, p. 200.
[950] *Pantagruel*, ch. XVII, p. 277.

> purement, simplement, et entierement, si que les abus d'un tas de papelars et faulx prophetes, qui ont par constitutions humaines et inventions depravées envenimé tout le monde, seront d'entour moy exterminez[951].

Rabelais en tant qu'humaniste critique ainsi les réformes qui ne mettaient en cause que des « constitutions humaines », au lieu de retourner au « sainct Evangile ». Il condamne les réformes qui portent sur la complexité des systèmes monastiques, tels que le geste avec la main psalmodique, car lui défend une façon de prêcher « purement, simplement, et entierement », qui ne se contente pas de répéter des morceaux des psaumes, annotés et interprétés selon les règles monastiques.

Arbitraire du signe

Le problème des universaux étant un des thèmes importants de Rabelais[952], il n'est pas douteux que ce dernier suivait attentivement des débats intellectuels sur le signe qui se sont intentisifiés particulièrement dans les années trentes et quarantes, et qui ont conduit à la naissance de nouvelles théories telles que : 1) l'indépendance des langues à l'égard des sciences qu'elles font connaître ; 2) l'arbitraire du signe linguistique ; 3) l'intégration de la nature du langage au domaine humain[953].

Ces débats et les nouvelles théories sur le signe étaient basés sur la montée du nationalisme linguistique. Allant de pair avec la centralisation du pouvoir et la naissance de l'identité nationale, le nationalisme linguistique implique forcément la position politique de chaque partisan des débats à l'égard de l'Eglsie, du roi, et de l'université. Rabelais semble en profiter et fournit à son épisode à la fois le cadre du débat et l'élément du comique. Comme nous l'avons déjà montré, l'aspect langagier du geste inférentiel est basé sur le concept du langage naturel, alors que le courant principal de la linguistique discursive de la Renaissance est basé sur la théorie aristotélicienne[954] qui conçoit le fonctionnement du signe par « équivalence ». Parmi les théories

---

[951] *Pantagruel*, ch. XXIX, p. 317-318.

[952] *Cf.* F. Rigolot, « Rabelais et la scolastique : une affaire de canards » dans *Rabelais's Incomparable Book*, Lexington, French Forum, 1986, p. 102-123.

[953] M.-L. Demonet, *op. cit.*, p. 308 : « Les années 1540 voient le nationalisme linguistique se développer sur une base conventionnaliste et produire en même temps de nouvelles théories sur les filiations. L'indépendance des langues […] à l'égard des sciences qu'elles font connaître, l'arbitraire du signe linguistique rappelé par Pantagruel, et l'intégration de la nature du langage au domaine humain sont les traits les plus déterminants des idées linguistiques émises à cette époque. »

[954] M.-L. Demonet, *op. cit.*, p. 11, n° 17.

linguistiques de l'époque, c'est le nominalisme qui domine, notamment à Paris[955]. La négation chez les nominalistes de l'essentiel derrière le mot, rend le rapport entre les mots et les choses arbitraire. Il s'agit du rapport entre les signes et les choses, dont le *Cratyle* de Platon[956] a créé l'archétype de la pensée linguistique[957].

Dans le premier dialogue entre Cratyle et Socrate, Cratyle prétend que les mots sont naturellement appropriés aux choses qu'ils décrivent parce qu'ils en sont l'imitation. En revanche, dans le deuxième dialogue, Hermogène affirme que le rapport entre les mots et les choses qu'ils désignent, n'est qu'une convention. Par rapport au mouvement du corps, comme nous l'avons déjà signalé dans la partie consacré sur le geste inférentiel, c'est Quintilien qui représente le naturalisme. Alors qu'avec le naturalisme du signe, la conformité du langage et de l'âme consiste en une nécessité, avec le nominalisme, cela devient l'obligation et non la nécessité :

> Ce qui est caché dans le cœur de l'homme, seul Dieu le perçoit. Du reste c'est à cette fin que la langue a été donnée aux hommes, pour que par cet intermédiaire l'homme connaisse l'esprit et le cœur de l'homme. Mais il convient que l'image réponde à l'archétype. Les miroirs fidèles représentent l'image de l'objet qui est devant[958].

S'il faut que le langage soit le miroir de l'âme, c'est donc que le langage n'est pas le miroir de l'âme naturellement. C'est un outil pour l'expression de l'âme, et sa manipulation doit être conforme à l'âme. Dans ce concept conventionaliste, Erasme impose ainsi une morale au langage, de même que Hugues de saint Victor a imposé une morale sur le geste pour une raison similaire. D'après Erasme, si le langage ne reflète pas l'âme, il provoque le rire.

Le libre arbitre que définit Erasme est ainsi : « l'action efficace de la volonté humaine qui permet à l'homme de s'attacher à ce qui le mène au salut éternel ou de s'en détourner[959]. » Voyons l'attitude de Rabelais concernant le libre arbitre chez l'homme :

---

955 M.-L. Demonet, *op. cit.*, p. 89.
956 M.-L. Demonet, *op. cit.*, p. 271.
957 M.-L. Demonet, *op. cit.*, p. 66.
958 Erasme, *Lingua, sive de lingua usu et abusu*, Bâle, 1525, éd. De Leyde, 1703, p. 691b, cité et traduit par M.-L. Demonet, *op. cit.*, p. 250.
959 Erasme, *Oeuvres choisies*, éd. Chomarat, p. 843, cité par M. Huchon, dans son édition des œuvres complètes de Rabelais, *op. cit.*, p. 1137.

> Dont j'ay congneu que dieu eternel l'a laissé au gouvernail de son franc arbitre et propre sens, qui ne peult estre que meschant sy par grace divine n'est continuellement guidé : et pour le contenir en office et reduire à congnoissance me l'a icy envoyé à molestes enseignes[960].

Ici vient le clivage légère entre le libre-arbitre chez Erasme et chez l'auteur de *Gargantua*. Alors qu'Erasme impose une norme aux gestes au nom de la civilité, Rabelais semble accorder plus d'importance à l'émancipation du libre-arbitre et ne cherche pas à le « le contenir en office ». Chez Erasme, de même que la langue provoque le rire si elle ne reflète pas l'âme, le signe physique peut être une cause du rire. Mais chez Rabelais, les gestes grotesques ou comiques dans l'épisode ne sont pas décrits comme objet de critique.

Leurs valeurs sont loin d'être simplement comiques. Il va sans dire que les gestes obscènes évoquent le rôle du corps grotesque bakhtinien[961], qui consiste à rabaisser et détrôner les institutions oppressantes par le folklore populaire, en l'occurrence, les motifs carnavalesque de Bâle contre la Pragmatique Sanction du même lieu, et contre le Concordat de Bologne comme victoire du roi français contre la papauté sur l'Eglise gallicane. Ici se mêlent l'effet du comique et le mécanisme du « faire croire » de l'épisode afin de créer la valeur équivoque de l'épisode. Le corps exeprime à la fois la satire contre les morales imposées sur le libre-arbitre , et l'allusion au débat sur « la politique religieuse et universitaire de la monarchie française[962]. »

Au delà du détrônement bakhtinien, par le biais de l'épisode de Thaumaste et son exceptionnelle description des mouvements corporels, le narrateur nous envoie un défi des signes. En effet, à travers toute son œuvre, Rabelais semble se montrer sceptique quant à la capacité intellectuelle de l'homme à penser ce qui ne lui appartient pas en propre, tel que le monde ambivalent du corps, et c'est ce que Rabelais semble montrer dans la création de son œuvre[963]. En

---

[960] *Gargantua*, ch. XXIX, p. 84.

[961] M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 58. « En réalité, le grotesque affranchit de toutes les formes de nécessité inhumaine qui imprègnent les idées dominantes. […] Le principe du rire et la sensation carnavalesque du monde qui sont à la base du grotesque détruisent le sérieux unilatéral et toutes les prétentions à une signification et à une inconditionnalité située hors du temps et affranchissent la conscience, la pensée et l'imagination humaines qui deviennent disponibles pour de nouvelles possibilités. »

[962] M. Screech, *op. cit.*, p.115.

[963] E. Kushner affirme que le dernier des quatre aspects de la description gestuelle chez Rabelais est l'incapacité de la sémiologie elle-même à expliquer comment Rabelais en tant qu'humaniste traite « le sens ». Voir son « Gesture in the Work of Rabelais », *Renaissance and Reformation*, XII, 1, 1986. p. 67. « We shall deal, briefly, with four aspects of Rabelais' use of gesture: the presence and role of gesture in the text, as

d'autres termes, avant de poser la question de savoir sur quelle position sémiotique linguistique se situe Rabelais, il faut se méfier de son intention exprimée dans ses textes[964], parce qu'à l'égard de la question linguistique à laquelle participaient activement ces groupes intellectuels, nous voyons dans son œuvre plus de satire contre « des juristes, des moines, des prêtres, des docteurs de la Sorbonne et le pape[965] ».

Plurarité de lecture : Cornucopia

Ainsi, à travers l'épisode, une des techniques de Rabelais réside dans l'amalgame des typologies. Il a fait délibérément l'amalgame du comique, de la satire, et de la parodie d'une manière équivoque, comme si son œuvre entière représentait le corps humain dans son ambivalence. De même que le corps, le texte de Rabelais peut être « ceci *mais aussi* cela[966] ».

Il faudrait rester prudent pour ne pas conclure en se contentant d'un seul thème avant de se contenter de ce qui a été déjà dit sur cet épisode. M. Berlioz prétend que les gestes dans le texte original traitent de la conception virginale de Jésus comme sujet du débat, et que les gestes ajoutés dans le texte définitif n'avaient « probablement pour mission que de diluer l'intention première[967]. » Or, étant donné que nous trouvons plus de gestes qui ont une affinité avec les dictionnaires monastiques, une source sûre et dont Rabelais a dû être familier, il serait malvenu d'ignorer l'intention de Rabelais dans ces gestes. Il faudrait considérer cette augmentation du nombre de gestes dans l'édition de 1542 comme un enrichissement de la polysémie du texte.

---

exemplified by Rabelais; the wider cultural links and echoes called forth by the representation of gesture in the Renaissance context; the modernity of Rabelais in terms of the almost obvious applicability of semiotic inquiry to his world; and, finally, the inability of semiotics itself to account for his humanistic treatment of meaning. »

964 F. Rigolot souligne le risque de prendre littéralement les théories linguistiques dans l'œuvre de Rabelais comme les siennes. F. Rigolot, « Cratylisme et Pantagruélisme », dans les *Etudes Rabelaisiennes*, t. XIII, p. 115 : « Le problème n'est pas aisé puisque, dans cette œuvre multiple, l'humaniste qui s'exprime en théoricien du langage est doublé d'un conteur, praticien du langage, et que le discours du premier se trouve toujours englobé dans le discours du second ; autrement dit, il n'existe pas de philosophe qui parle dans l'œuvre *à découvert*, hors du manteau de la fiction. »

965 M. Ishigami-Iagolnitzer, « François Rabelais et l'esprit franciscain. Peut-on être à la fois humaniste et franciscain ? » dans *Etudes Rabelaisiennes*, t. XXII, p. 164.

966 U. Galimberti, *op.cit.*, p.14.

967 M. Berlioz, *Rabelais restitué I – Pantagruel*, 1979, p. 424, « si Rabelais prend soin de garder intact son texte original, c'est que ce texte a toutes chances d'être le texte significatif, celui des additions n'ayant probablement pour mission que de diluer l'intention première. »

De même que le Prologue[968] de *Pantagruel* ou celui de *Gargantua*[969] nous invitent à interpréter diversement les épisodes, le dialogue gestuel contient plusieurs interprétations à plusieurs niveaux. De même que ce premier suggère une possiblité de parodie d'une prédication, l'épisode de Thaumaste peut être considéré comme une parodie de concurrence entre la prédication du moine prêcheur avec la jonglerie du jongleur dans la rue, comme nous l'avons examiné.

Citons ici le fameux passage dans *Gargantua* sur la succion de la « mouelle » comme métaphore de la lecture necessaire pour *Gargantua* ;

> Puis par curieuse leçon, et meditation frequente rompre l'os, et sugcer la sustantificque mouelle. C'est à dire : ce que j'entends par ces symboles Pythagoricques avecques espoir certain d'estre faictz escors et preux à ladicte lecture. Car en icelle bien aultre goust trouverez, et doctrine plus absconce, laquelle vous revelra de tres haultz sacremens et mysteres horrificques, tant en ce que concerne nostre religion, que aussi l'estat politicq et vie oeconomicque[970].

Ce passage suggère la possibilité d'une lecture plurielle de l'épisode, y compris sur la « religion » ainsi que sur la « vie oeconomicque », qui ne seraient pas ostensiblement relatées dans l'épisode. L'allégorisme et l'exigence de l'intérprétation étant un savoir répandu et partagé au XVIe siècle[971], la pluralité de lecture est incontournable.

---

[968] Voir la note de M. Huchon dans l'œuvre complète de Rabelais, p. 1234. Certains accentuent davantage le ton du bonimenteur de foire comme M. Bakhtine dans *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture popululaire* (p. 162-170), alors que d'autres superposent le Prologue à la « prédication du moine prêcheur » ou au genre médiéval du monologue joyeux, comme J. Bichon dans « L'Enracinement de *Pantagruel* dans les genres médiévaux » dans *Etudes seiziémistes*, 1980 (p. 87-89).

[969] Concernant la pluralité d'interprétations du prologue de *Gargantua*, deux courants s'opposent. Pour les partisans d'une lecture transparente et unique, voir M. A. Screech, *Rabelais*, *op.cit.* ; Edwin M. Duval « Interpretation and the Doctrine absconse of Rabelais's Prologue to Gargantua », *Etudes Rabelaisiennes*, t. XVIII, 1985, p. 1-17) ; Gérard Defaux « D'un problème l'autre : herméneutique de l'*altior sensus et captatio* lectoris dans le prologue de Gargantua », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1985, 2, p. 195-216 et « Sur la prétendue pluralité du Prologue de « Gargantua » », dans *R. H. L. F.*, 1986, n° 4, p. 716-722. ; Pour les partisans d'une lecture plurielle, voir Terence Cave, Michel Jeanneret, François Rigolot, « Sur la prétendue transparence de Rabelais » dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1986, 4, p. 709-716.

[970] *Gargantua*, « Prologue de l'Autheur », p. 7.

[971] M. Jeanneret, *op. cit.*, p. 15 : « Ce déplacement du pôle de la production vers celui de la réception et l'importance croissante reconnue à l'interprète dans le processus littéraire correspondent à une tendance, qui, découlant de la crise des méthodes herméneutiques, gagne du terrain pendant le XVIe siècle. De nombreux écrivains, et parmi eux Rabelais, prennent conscience de ce qui est devenu aujourd'hui une évidence : une ample marge de manœuvre laissé au lecteur et la flexibilité du moule interprétatif apparaissent comme les conditions de la vie posthume de l'œuvre. »

Il faut nous rappeler ici que *Gargantua*, beaucoup plus explicite concernant la critique contre les moines, est paru deux ans après *Pantagruel*. Rabelais a dû avoir le temps d'obtenir des échos sur *Pantagruel* qui ne correspondaient peut-être pas à son intention, ou à ce qu'il avait voulu dire dans certains épisodes. C'est peut-être ce mécontentement qui l'a motivé à écrire le prologue de *Gargantua* pour demander au lecteur une interprétation équivoque. Cela expliquerait aussi l'addition de 1542 qui a dû être plus explicitement satirique pour certains lecteurs, et sans laquelle, dans la première édition, l'intention de Rabelais dans cet épisode ne pouvait être si clairement perçue. M. Screech prétend que derrière l'épisode de Thaumaste se cache « le rire juridique aux dépens des conceptions erronées de la magie kabbalistique et de la *prisca theologia*. »

Or, il nous semble que « l'os » et« la sustantificque mouelle » de l'épisode sont plus complexes, car ils exigent des niveaux et des formes de connaissance variés sur l'époque, dont la compréhension n'a pas été évidente même pour les lecteurs contemporains de Rabelais, d'autant qu'il devait manier avec précaution ses références politiques et religieuses. On pourrait même dire que dans cet épisode de Thaumaste, Rabelais a très clairement senti et observé la frontière qui sépare ce qui est permis de dire sans craindre d'être condamné au feu, et ce qui ne l'est pas.

Conclusion

Bien que notre thèse s'intitule l'image du corps dans les textes narratifs de la Renaissance, le corps y est absent à trois niveaux. Premièrement par l'absence de référent. L'écriture du corps dans une prose fictive narrative n'a pas de référent. Le corps n'y existe pas. Il n'y a que des mots. Cela nous a amené à développer une étude de la définition de l'image discursive du corps dans la prose fictive.

Deuxièmement, le corps en tant que culture tel qu'il était mis en œuvre à la Renaissance n'existe plus. Ne nous restent que les écrits de l'époque, y compris les proses narratives fictives comme témoin de la culture du corps de l'époque. Or, comme nous l'avons signalé dans la deuxième partie à propos de la floraison des traités techniques dans la deuxième moitié du XVIe siècle, la transmission par écrit n'est pas parfaitement adaptée à la culture du corps.

Troisièmement, l'absence de détails et en fin de compte de vraisemblance des descriptions dans l'espace littéraire de notre corpus montre une carence générale de l'image corporelle écrite, contrastant ainsi avec les romans modernes. En parallèle avec l'évolution des genres littéraires et la naissance de l'individu moderne, la notion de véracité est en train de passer de celle de la source à celle d'éléments de la diégèse. Comme nous l'avons constaté dans la deuxième partie sur l'esthétique du corps, le « genre narratif est un magma prêt pour toutes les métamorphoses[972] », et nous avons tâché à saisir les traits modernes des récits en recherchant la vraisemblance dans la diégèse.

1. L'absence du référent : l'image du corps comme perception

Nous avons relevé les difficultés qui se trouvent dans la délimitation de l'image écrite du corps. L'ambivalence du corps et celle de l'image écrite du corps n'étant pas la même, nous devons cependant, sur ce sujet, recourir par analogie à la reflexion sur cette première. Nous avons déjà signalé dans l'introduction que le phénomène corporel refuse « une sélection de la vision comme condition préalable de la délimitation du vrai et du faux[973] », alors qu'avec l'écriture du corps,

[972] G. Pérouse, *Nouvelles françaises du XVIe siècle : Images de la vie du temps, op.cit.,* p. 7
[973] U. Galimberti, *op. cit.*, p. 14.

l'analyse de l'image discursive du corps peut signifier l'analyse de la vision déjà sélectionnée du narrateur[974].

De surcroît, le corps écrit provoque d'autres ambivalences que celle du corps réel. Il s'agit d'ambivalences que comprend inéluctablement la représentation littéraire dont l'image corporelle discursive fait partie. Les ambivalences de la représentation littéraire proviennent du fait qu'une image écrite n'est pas une image visuelle au sens propre. N'étant qu'un phénomène de langage privé de référent réel, l'image corporelle écrite devrait être recherchée au-delà des mots qui réfèrent à une seule ou à plusieurs parties du corps humain, parce que recueillir le vocabulaire portant sur les parties corporelles telles que « la tête » et « la main » dans les textes narratifs fictifs de la Renaissance ne semble nous amener qu'à un inventaire fade des mots au lieu de puiser ces ambivalences, d'autant plus que, comme nous l'avons constaté dans les analyses, les textes de l'époque ne fournissent pas abondamment de matière.

L'image du corps dans les textes narratifs doit être traduite par le terme « corporéité », qui comprend tout ce qui pourrait évoquer chez le lecteur des caractéristiques corporelles, à savoir la présence physique, qu'elle soit celle du narrateur ou des personnages, ou bien celle du lecteur qui participe à la création de la corporéité à travers la lecture. En d'autres termes, la corporéité ne se trouve pas que dans des mots qui réfèrent au corps humain, mais elle se forme aussi dans la description de « la diégèse[975] », c'est-à-dire « l'univers spatio-temporel désigné par le récit[976] », qui constitue « le monde vécu[977] » des personnages. De ce fait, c'est au lecteur de reconstituer l'image corporelle dans ou avec les textes, de la même façon que la compréhension du monde extérieur dépend de la perception subjective de l'homme, car le monde perçu, se différenciant du monde réel, se trouve dans la perception de celui qui perçoit et non pas dans le monde physique. Le corporéité apparaît donc dans l'acte de lecture et c'est là que se trouve la perception. Elle constitue, chez le

[974] Il ne faut pas confondre cette « vision » avec la vision du narrateur que G. Genette appelle la focalisation dans *Figure III*, Paris, Seuil.

[975] Nous employons ce terme au sens de G. Genette, et non pas celui de Platon, qui oppose la mimésis et la diégésis en fonction du sujet, de « qui parle ». Selon G. Genette, la mimésis chez Platon ne met pas en question des événements, à savoir l'objet narratif qui ne parle pas : « C'est que la mimésis verbale ne peut être que mimésis du verbe. Pour le reste, nous n'avons et ne pouvons avoir que des degrés de diégésis. Il nous faut donc ici distinguer entre récit d'événements et « récit de paroles ». » (*Figure III*, *op.cit.*, p. 185-186).

[976] G. Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, p. 280.

[977] Voir R. Barthes, « L'effet de réel » dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 81-90.

lecteur, une corporéité comme une expérience vécue du descripteur / narrateur dans le monde fictif. L'acte de lire, consiste à se synchroniser avec les expériences du descripteur.

Dans cette étude de l'acte de lecture qui est aussi un acte de synchronisation avec le monde du récit, notre étude sur l'image du corps nous a amené corollairement à une étude du descriptif dans la première partie, car la période étudiée et notre corpus littéraire se trouvent au seuil de l'époque moderne, une période d'évolution sur beaucoup de plans, en particulier l'évolution des textes en prose. Cette évolution stylistique a lieu en même temps que d'autres évènements socio-culturels comme l'invention de l'imprimerie et l'invention de la perspective.

La perception

Nous avons vu dans les *Angoysses* et l'*Heptaméron*, qu'outre des codes médiévaux de la poésie lyrique et des jeux de points de vue, il y a une concurrence entre la culture ecclésiastique et l'émergence de nouveaux savoirs conernant la perception (physiologiques notamment dans la lignée néo-platonicienne). La culture ecclésiastique maintient sa prédominance sur les champs visuels et auditifs en ce qui concerne le moyen de percevoir le monde. Dans le cas des *Angoysses* et de l'*Heptaméron*, les jeux du regard et de l'échange des regards pour transmettre, c'est-à-dire pour décrire le mouvement sentimental intérieur des personnages manifeste un point de vue individuel, émancipé des codes et des contraintes imposées à une communauté. C'est donc dans le monde perceptif, dont l'autonomie s'affirmerait dans la lignée du nominalisme[978], que l'individu moderne serait né. Ce monde perceptif individualisant se développerait d'abord dans l'imaginaire, dans le monde du récit. Parallèlement au mouvement d'intériorisation des consciences qui se dessine dans la poésie lyrique, le récit fictif, en s'émancipant (partiellement) des types traditionnels de l'intrigue et des personnages, donne lieu à l'approfondissement de l'intériorité de l'homme. Ce qui expliquerait « les lettrés et les gens d'Eglise commencent à crier haro sur le roman vers 1550[979]. »

[978] T. Todorov, *op. cit.*, p. 45-46 : « Occam pose la question : d'où vient l'ordre du monde terrestre ? Si l'on postule qu'il est l'effet de la volonté divine, cette volonté serait limitée par l'exigence même de l'ordre. On soumettrait alors Dieu à l'harmonie, on exigerait de lui qu'il crée un monde en suivant des règles au-desus de lui. Or, par définition, rien n'est au-dessus de Dieu, rien ne doit limiter l'absolue liberté de sa volonté. Donc le monde humain d'après la chute n'est pas ordonné par Dieu, il obéit à des lois qui lui sont propres ; le monde matériel ne révèle pas le dessein de Dieu, il aurait pu être autre. Seul un monde autonome est compatible avec la volonté illimitée et arbitraire de Dieu. »

[979] P. Mounier, *Le roman humaniste : un genre novateur français 1532*-1564, *op.cit.*, p. 15.

2. L’absence de la matière : la culture du corps

L’image écrite du corps étant celle de la Renaissance, c’est-à-dire d’un passé auquel nous pouvons accéder qu’à travers des documents historiques et littéraires documents historiques y compris les textes littéraires, il s’agit là d’une reconstitution de la culture du corps. Cela dit, comme nous l’avons signalé dans la deuxième partie, la culture du corps telle que l’exercice physique du voltige, n’est pas appropriée à la transmission par écrit. L’apprentissage des mouvements corporels ne peut se faire que sur le terrain. Les dessins et les textes dans l’*Orchésographie* et dans les *Trois dialogues sur le voltige* ne sont pas suffisants pour apprendre et comprendre des mouvements corporels de haute habileté. Face à cette absence du corps historique, nos arguments dans la deuxième partie devaient avancer vers deux directions : 1) vers le savoir et les morales du corps ; 2) vers le rôle que jouent ces images dans le mécanisme du récit.

Pour le premier point, il s’agit donc, non de la reconstitution du corps, mais de l’analyse des discours sur le corps de l’époque tels que la morale sur le corps et l’esthétique sur le corps sans l’appui du corps comme base d’argument. Cela signifie que le corps échappe en permanence à la catégorisation et reste toujours dans l’ambivalence. La deuxième partie étant divisée en cinq chapitres en suivant la logique du corps perçu, nous examinons l’esthétique du corps dans le cadre du corps statique. Comme corollaire, cela nous a amené à l’étude de la morale sur le corps qui, representé par la querelle de la danse, efface la frontière entre le corps statique et le corps en mouvement. Cette ambivalence du corps due à son absence caractérise cette partie.

Pour la deuxième approche sur le rôle de la description physique dans le récit, comme nous l’avons vu en étudiant l’esthétique du corps dans les *Contes Amoureux,* nous constatons le calque des codes de la poésie médiévale dans la description de la beauté féminine. Toutefois, la société de l’époque se situant au seuil de l’ère moderne en pleine évolution, les types des personnages comme legs de la société médiévale commencent à être obsolètes. Par exemple la floraison des traités techniques de la deuxième moitié du XVIe siècle s’explique notamment par la déchéance des nobles. L’art de monter à cheval, la danse, et d’autres activités appartenant à la culture aristocrate sont mis à la portée de la classe bourgeoise. La transmission de l’art physique se réalise sur le terrain par la pratique. Les ouvrages imprimés et diffusés sur la culture physique montrent sa vulgarisation.

En même temps, la floraison des traités techniques sur l'éducation physique dans la deuxième moitié du siècle nous montre aussi l'impact de la révolution militaire sur la société qui a eu lieu depuis la fin du XVe siècle et au cours de la première moitié du XVIe siècle dont nous avons vu un exemple avec l'épisode de la guerre de l'armée de Pantagruel contre l'armée des Dipsodes dans *Pantagruel*. La vitesse l'emporte sur l'armure lourde, rendue inopérante sur le champ de bataille avec l'invention de l'arme à feu. Le corps retrouve la vitesse sur le champ de bataille. Par surcroît, l'arme à feu étant facile à manipuler avec un coût moins important que l'armure lourde de la chevalerie, est mis fin à la domination des chevaliers lourds sur le champ de bataille, et renversée la hiérarchie de la société féodale. Chassée ainsi des champs de bataille, la classe noble féodale d'autrefois se réunit dans les cours et devient courtisane.

La classe noble, privée du pouvoir militaire et économique qu'elle avait au Moyen Age, a maintenant besoin d'autres attributs, à savoir la culture de prestige[980] afin de garder son statut privilégié dans la société comme le montre le *Livre du Courtisan* de Castiglione. Le ballet de cour se développe et élabore des règles qui visent à préserver le prestige de la classe noble. Comme en témoigne Balthazar de Beaujoyeux avec son *Ballet comique de la royne*, le ballet est une danse fermée par contraste avec les danses antérieures, qui avaient pour but l'échange de différentes classes sociales, qui se mélangeaient à des occasions festives souvent devant l'Eglise en plein air.

En d'autres termes, comme nous l'avons signalé ci-dessus, l'apprentissage physique ne se fait que sur le terrain, et la classe noble se concentre sur le développement d'une culture physique de prestige afin de garder son rang dans la hiérarchie sociale. La floraison de traités techniques comme l'*Orchésographie* et les *Trois dialogues sur le voltige* signifient, non pas la propagation d'activité aristocratiques comme origine de l'éducation physique, mais l'envie de la part de la classe bourgeoise d'imiter la culture aristocrate afin de parvenir.

[980] *Aspects du Théâtre Populaire en Europe au XVIe siècle. Actes du Colloque de la S.F.D.S.* réunis et présentés par Madeleine Lazard, Paris, 1989, p. 8 : « On constate à la Renaissance la coexistence de deux cultures : l'une est celle de tout le monde du haut en bas de la société, l'autre est réservée à une élite. Autrement dit, cette dernière, la culture savante ne s'oppose pas à une culture proprement « populaire », mais à une culture commune, partagée par toutes les classes. »

Dialogue gestuel de Thaumaste

Outre la culture du corps aristocrate qui se développe autour des courtisans avec leur but stratégiques précis, nous avons vu aussi dans la troisième partie la culture du geste, la culture des mouvements techniques du corps avec l'épisode de Thaumaste. Bien que la description portant sur les mouvements corporels soit le meilleur lieu pour la constitution de l'image discursive corporelle, le geste technique ne se trouve que dans trois épisodes de Rabelais, parce que, comme nous l'avons signalé à plusieurs reprises, une description détaillée des geste n'est pas appropriée au déroulement des récits. C'est plutôt dans d'autres domaines comme la poésie[981] et les traités techniques, que le geste est décrit. M.-M. Fontaine postule le rôle de transition dont se charge la prose fictive par rapport à la technicité du corps[982].

Dans cette circonstance particulière, nous avons établi l'inventaire de la culture de geste de l'époque, et partant de là, essayé de déchiffrer le sens des gestes décrits dans l'épisode, à l'aide des dictionnaires de signes monastiques. Rabelais y superpose un défilé carnavalesque comme une liturgie populaire, sur le débat concernant la liturgie monastique. En bref, l'épisode de Thaumaste se compose d'un débat sur la Réformation qui est une moquerie contre les couvents sous les réformes, dissimulée par une satire contre la magie et contre les mauvais glossateurs. Thomas Becket et Thomas More nous semblent plus probants comme modèle de Thaumaste, plutôt que d'autres Thomas qu'on trouve notamment dans le domaine de la Magie, toujours est-il que, comme le signale M. Screech, Rabelais aurait bien pu profiter du ce nom courant pour permettre une plurarité de lecture. L'épisode de Baisecul est une diatribe contre les « lenteurs de la justice » et contre les « gloses qui obscurcissent les textes originaux », en prenant la forme d'une double satire sur le plan langagier. Il en va de même pour l'épisode de Thaumaste, qui peut être considéré comme double

[981] La gestualité dans la poésie à l'époque est bien élaborée comme chez Ronsard ou chez Du Bellay, autour des motifs du pugilat et de la lutte antiques. Voir la thèse de M.-M. Fontaine, *op. cit.*, dans la première partie et notamment dans la partie « Jeux anciens et modernes : motifs recurrents » : « gembes entrelasse ; Qui sans bouger de sa place ; Se tient ferme sur son pas…». Le motif de la lutte ancienne étant un des sujets favoris des poètes de l'époque, la description des gestes y est ainsi abondante. Dans la Monomachie de David et Goliath de Du Bellay par exemple nous trouvons « un combat très semblable de lutte à mains nues », où est remarquable « la supériorité technique de l'homme adroit et rapide sur l'homme plus fort qui ne connaît ni les tours, ni la mobilité ». Dans ce poème, le déroulement de l'histoire compte peu, il y a d'autre objectif que de décrire l'intérieur de soi. L'importance est accordée daantage à la forme, et la description des gestes constitue un pilier du poème.

[982] *Supra*, Premier chapitre, M.M. Fontaine, « Danse et littérature » dans *Libertés et savoirs du corps, op.cit.*, p.14

satire sur le débat gestuel en prenant la forme gestuelle. Ces deux épisodes peuvent être ainsi mis dans la catégorie des « débats » sur la *Reformatio*, couverts par les parodies portant sur la stérilité du débat juridique et religieux.

3. La question de la vraisemblance

La carence de la vraisemblance dans les récits a comme corollaire « la secheresse de dessin », ou la carence générale de la précision de détail dans le monde de récit. Toutefois, nous avons montré dans la première partie que la vraisemblance dans l'espace fictif est la condition préalable de la corporéité perceptive dans les textes narratifs. Nous avons déjà signalé le passage de la notion de véracité de la source à la diégèse, en particulier pour les récits brefs, parce que les romans présupposent l'imaginaire[983]. Cela dit, la notion de genres pour des récits fictifs n'est pas encore établie à l'époque. A part la longueur, la distinction entre les récits courts et le roman semble reste encore peu lisible[984]. Même si on définit la nouvelle de l'époque sans tenir compte de la longueur, comme compte rendu d'événements récents[985] et le roman par la fiction, il serait peu justifié de prétendre que le premier « dénonce l'illusion qu'entretient ce dernier[986] », parce que « le « fictif » et le « vrai » sont inextricablement mêlés dans les recueils de l'époque[987]. »

L'authenticité de chaque histoire est soulignée en toute occasion, aussi bien dans les devis que dans le début de récit, bien que le degré d'authenticité diffère selon les auteurs. Marguerite

---

983 G. Mathieu-Castellani, *La conversation conteuse : Les nouvelles de Marguerite de Navarre*, PUF, Paris, 1992, p. 8 : « La nouvelle, en effet, prétend représenter le monde vécu, les « realia » de la société contemporaine, par opposition au roman, au vieux roman français », paradigme de la prose narrative de fiction. … Si le roman, comme la poésie, tolère ou exige la fiction, puisqu'il est comme elle plein de « toute honête liberté » et « folâtre métier », riche de ces belles figures où se déploie l'activité de *feindre* (fabriquer, imaginer, créer), la nouvelle au contraire, visant le vrai et non le vraisemblable ou le possible, se bornerait à entregistrer la vivacité de la parole conteuse, sans nul souci d'artifice (d'art) ».

984 Voir G. Pérouse, *Nouvelles françaises du XVIe siècle, op.cit.,*; K. Kasprzyk, *Nicolas de Troyes et le genre narratif en France au XVIème siècle*, Klincksieck, Paris, 1963 ; M. Jeanneret, *Le défi des signes, op.cit.*

985 G.-A. Pérouse, *Nouvelles françaises du XVIe siècle, op.cit.*, p. 7 : « Du reste, la « nouvelle » même, à l'origine, n'était pas réellement *en soi* un genre « d'imagination » : elle mettait en forme, le plus souvent en forme facétieuse, des anecdotes réelles –et elle n'était point si différente, en cela, d'un chapitre de « Chronique ». »

986 M.-F. Notz, « Perspective et regard dans les Cent nouvelles nouvelles », dans *L'Inscription du regard (Moyen Age – Renaissance)*, ENS Edition, Paris, 1995, p. 238 : « Le récit bref se distingue peut être du « roman » (qui est originellement translation) en ce qu'il dénonce l'illusion qu'entretient ce dernier, d'un reste identiquement perçu par chaque lecteur comme formant un tout avec ce que manifeste la fiction narrative. »

987 G. Pérouse, *Nouvelles françaises du XVIe siècle, op.cit.,* p. 5.

de Navarre s'affirme comme la première à manifester un souci d'authenticité, comme le prétend la narratrice dans le prologue : « en une chose differente de Bocace : c'est de n'escripre nulle nouvelle qui ne soit veritable histoire[988]. » La véracité de l'histoire est ainsi posée en préalable, comme le montre la remarque d'Hircan :« Mais si ne suis-je si sot de racompter histoire de moy, dont la verité vous puisse porter ennuy : toutesfois, j'en diray une d'un personaige qui estoit bien de mes amys[989]. » Ce souci particulier chez Marguerite de Navarre est un tournant de la notion de véracité. Comme nous l'avons vu dans la première partie, au fur et à mesure de la rédaction de son oeuvre, l'auteur de l'*Heptaméron* se met à créer de la vraisemblance dans la diégèse comme moyen de souligner l'authenticité de l'histoire. C'est le point de départ de la nouvelle moderne[990], avec lequel la notion de vraisemblance *dans* le récit remplace l'authenticité *de* la source de l'histoire. La véridicité dans l'espace fictif l'emporte sur la véracité de l'évènement.

Cela étant dit, au seuil de la modernité, où la différence entre le conte et la nouvelle était encore ambiguë[991], cette évolution du style reste un phénomène peu aperçu parmi les auteurs qui hériteent encore des nouvelles médiévales avec la conception de la nouvelle au premier sens[992], à savoir une information récente sur un événement qui intéresse le public ou la personne concernée,

---

[988] l'*Heptaméron*, « Prologue », p. 9.

[989] l'*Heptaméron*, 6ème nouvelle, p. 40-41.

[990] G. Pérouse, *Nouvelles françaises du XVIe siècle*, p. 5 : « Du reste, la « nouvelle » même, à l'origine, n'était pas réellement *en soi* un genre « d'imagination » : elle mettait en forme, le plus souvent en forme facétieuse, des anecdotes réelles –et elle n'était point si différente, en cela, d'un chapitre de « Chronique ». »

[991] I. Zinguer « Définition de la nouvelle » dans *L'Automne de la Renaissance*, p. 195 : « Ne sont considérées habituellement que l'époque des origines (Xve –XVIe siècles) et l'époque des maîtres (XIXe siècle). Celle qui nous intéresse est appelée « morte ». De tous les temps, ce genre a été jugé mineur, sa brièveté lui associant les caractères de simplicité et de facilité. En outre, l'identité des termes dans les pays producteurs du genre présente une certaine confusion. Ainsi « nouvella » en Italie, au début de la Renaissance, désignait la même narration courte, mais le terme « conte » lui sera plus justement consacré, « nouvelle » sera réservé à des récits plus longs et de nature autre ; « Novela » en Espagne désignera une narration de courte ou de moyenne longuer, insérée ou autonome. Les distinctions manquent de netteté, autant dire qu'il n'y a aucune précision. Toutefois, en France, est remparquée une nette distinction entre le conte (de Desperiers, Du Fail, Cholières… appelés nouvellistes) et la nouvelle de Marguerite de Navarre dans une certaine mesure, de Poissenot, d'Yver. C'est à ce moment-là qu'il est important de se poser la question: qu'entendait-on par conte, par nouvelle? »

[992] G. Demerson, « Bonaventure Des Périers : la nouvelle, art de patience » dans *Prose et prosateurs de la Renaissance*, mélanges offerts à R. Aulotte, Paris, Sedes, 1988 : « L'art du nouvelliste met à l'épreuve la patience du lecteur : à la différence du conte, qui focalise le regard sur les noyaux essentiels du schéma narratif, la nouvelle est art de patience. »

ainsi de Nicolas de Troyes selon son éditrice : « le souci de l'authenticité des récits, qui préoccupe une Marguerite de Navarre, lui est étranger[993]. »

Bien évidemment, comme témoins de l'évolution sociale de la Renaissance, les auteurs de l'époque ont subi tous sans exception l'impact des changements socio-politiques et de l'invention de l'imprimerie. Sur le plan technique de l'écriture, « la transposition écrite d'une réalité orale » se révèle, par exemple, dans l'évolution des jeux de signature chez Noël du Fail[994]. Bonaventure Des Periers aussi, prétendant à la véracité des histoires dans son préambule[995], passe ensuite à l'illustration de ses contemporains, au lieu de louer les penseurs dans l'Antiquité. :

> Je vous dy que je ne croy point ce qu'on dict de Socrate, qu'il fust ainsi sans passions. Il n'y ha ne Platon, ne Xenophon, qui le me fist accroyre. … Je loueroys beaucoup plus celuy de nostre temps, qui ha esté si plaisant en sa vie que, par une antonomasie, on l'ha appellé le plaisantin[996].

Avec lui, nous constatons que la Renaissance française passe à un stade suivant. Au lieu de recourir aux autorités de l'Antiquité, il loue par plaisanterie et pour se libérer dans une certaine mesure d'un jugement moral des « beaucoup plus celuy de nostre temps ».

Ainsi, tous les auteurs de l'époque participent à l'invention de la représentation de l'individu moderne, mais à des degrés divers d'où leur traitement différencié dans les différentes parties de notre travail.

Evolution des genres narratifs et la naissance de l'individu moderne

Si « 1450-1530 est un *no man's land* chronologique rarement étudié en soi[997]», comme le constate J-M. Le Gall, c'est non seulement parce que la typographie commence à donner ses fruits

---

[993] K. Kasprzyk, *op.cit.*, p. 247.

[994] M.-C. Bichard-Thomine, *Noël du Fail conteur*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 20 et suivantes.

[995] Bonaventure Des Periers, *Les Nouvelles Recreations et Joyeux Devis*, 1558,*op.cit.*, ch. I « Préambule », p. 17 : « Lisez hardiment, dames et damoyselles : il n'y ha rien qui ne soit honneste : Mais si d'aventure il y en ha quelques unes d'entres vous qui soyent trop tendrettes, et qui ayent peur de tomber en quelques passages trop gaillars : je leur conseille qu'elles se les facent eschansonner par leur freres, ou par leurs cousins. »

[996] *Les Nouvelles Recreations*, ch. I « Préambule », *op.cit.*, p. 17-18.

[997] Le Gall, *Les moines au temps des réformes*, *op.cit.*, p. 18. Par exemple, il existe une étude sur le gôut culinaire de J.-L. Flandrin, « La distinction par le goût » dans *Histoire de la vie privée* III, Paris, 1986, p. 267. Elle montre l'évolution de la culture culinaire qui a eu lieu entre le XVe siècle et les XVIIe, XVIIIe siècles. Elle fait très peu de remarques sur le XVIe siècle, qui semble être conçu comme une période de transition et

dans les années trente, mais aussi parce que la société était en pleine évolution et qu'il est donc plus difficile pour les chercheurs de saisir une image de la période. Pour mieux comprendre la période concernée, il faut maintenant la mettre dans le contexte chronologique où les différents types de textes doivent être conçus comme « groupe historique[998] » plutôt que d'appliquer à la narration du XVIe siècle la définition de genres comme le roman et la nouvelle avec la connotation moderne établie d'après des études des textes d'une autre période[999]. En effet, comme le reconnaît H. Coulet, pour le XVIe siècle, certains traités ou dialogues pourraient être compris dans un genre de 'roman[1000]'. Même parmi les genres narratifs fictifs, il est difficile de trouver des différences dans l'usage de terme comme conte, nouvelle, histoire, fable[1001], d'autant plus que, la distinction entre les recueils « d'origine livresque » et ceux provenant de « la tradition orale » est souvent impossible[1002] ».

Cette période d'« un magma prêt pour toutes les métamorphoses » prend fin vers les années 1559-1560 qui marquent un tournant dans la production des récits, avec la publication de L'*Heptaméron* (1559, à titre posthume) et d'*Alector* (1560) comme achèvement[1003]. Ces années

comme s'il était impossible de retracer cette évolution de la culture culinaire concernant le XVIe siècle, où ce changement aurait eu lieu peu à peu, d'une façon presque imperceptible.

[998] H. R. Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 42-43 : « Il s'agit de saisir les genres littéraires non comme *genera* (classes) dans un sens logique, mais comme *groupes* ou *familles historiques*. On ne saurait donc procéder par dérivation ou par définition, mais uniquement constater et décrire empiriquement. En ce sens, les genres sont analogues aux langues historiques (l'allemand ou le français par exemple), dont on estime qu'elles ne peuvent être définies, mais uniquement examinées d'un point de vue synchronique ou historique. »

[999] Voir I. Zinguer, « Définition de la nouvelle » dans *L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, Paris, Vrin, 1981, p. 205.

[1000] H. Coulet, *Le roman jusqu'à la Revolution*, *op.cit.*, p.97 : « Aux romans proprement dits il fautdrait ajouter les essais philosophiques, les dialogues, les traités de civilité comme *Le Courtisan* de Castiglione, la littérature néoplatonicienne qui viendra d'Italie vers le milieu du siècle, tous les écrits féministes ou anti-féministes : l'histoire du roman, à cette époque de changements et d'échanges plus encore qu'à toute autre, ne s'explique que par l'histoire du goût, des idées et des mœurs dans l'Europe entière, et risque de devenir insaisissable à force de complexité. »

[1001] K. Kasprzyk ne fait pas la différence entre les deux (*Nicolas de Troyes et le genre narratif en France au XVIe siècle*, *op.cit.*, p.6), tandis que I. Zinguer y voit une différence nette : « Toutefois, en France, est remarquée une nette distinction entre le conte (de Desperiers, Du Fail, Cholières… appelés nouvellistes) et la nouvelle de Marguerite de Navarre dans une certaine mesure, de Poissenot, d'Yver. » (« Tentative de définition de la nouvelle » dans *L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, *op.cit.*, p. 195).

[1002] M. Jeanneret, « Le récit modulaire et la crise de l'interprétation : à propos de l'*Heptaméron* », recueilli dans *Le défi des signes*, 1994, p. 53.

[1003] P. Morand : « Ainsi, les antiques lais, farces et fabliaux, qui avaient, aux XIVe et Xve, été se faire rhabiller de neuf en Italie, reviennent-ils en France, avant Straparole et Bandello, sous une plume royale », cité dans *Le conte et la nouvelle*, *op.cit.*, p. 21.

annoncent en même temps une nouvelle période avec la première traduction des *Histoires tragiques* de Bandello (1559) — qui selon M. Jeanneret réaniment le goût pour le romanesque[1004], ainsi que la traduction de Plutarque par Jacques Amyot (1559). Les années 1559-1560 sont un pivot non seulement dans l'histoire littéraire, mais aussi sur les plans socio-politique. Les guerres d'Italie prenant fin en 1559, la guerre civile déclenchée en 1562 ravage l'intérieur du territoire français.

La mort accidentelle d'Henri II lors du tournoi en 1559 met le point final à l'esprit chevaleresque qui était fortement imprégné dans la noblesse. Le tournoi étant interdit, les nobles d'origine féodale se voient ainsi privés de la seule occasion de montrer leur valeur guerrière, qu'ils avaient déjà perdue dans les vrais combats, en cédant leur place aux piquiers et aux arquebusiers. Dans le monde littéraire, c'est *Don Quichotte* (1559) de Cervantès qui leur donne le coup de grâce.

Ainsi, subissant les influences des changements socio-politiques, les narrations fictives parues après 1560 changent de registre d'une manière assez frappante. Avec la traduction des *Histoires tragiques* de Bandello, dont l'influence fut forte sur les récits français, le conte ne prend plus la même tournure. Assombris par les guerres civiles et dominés par l'influence italienne, les contes, dont la plupart ne sont que des épigones ou des plagiats des œuvres italiennes[1005], traitent davantage de vertus courtoises avec des personnages aristocratiques. En bref, la littérature commence à suivre une autre tournure sombre et aristocratique qui donne lieu à ce que l'on a appelé la littérature baroque de la fin du siècle.

L'individualisation de l'homme, l'individualisation du corps

Ainsi, l'évolution des récits au cours du siècle a un rapport étroit avec l'évolution de la société. Le comportement physique inspiré des morales aristocratiques de la courtoisie ainsi que militaire de la magnanimité s'est répandu peu à peu dans la classe bourgeoise qui s'efforça de réussir l'intégration dans les cours[1006]. C'est à la faveur de cette rencontre de classes sociales que

[1004] M. Jeanneret, « Le récit modulaire et la crise de l'interprétation : à propos de l'*Heptaméron* », recueilli dans *Le défi des signes*, *op.cit*.,, p. 56 : « Dans le vaste *corpus* des nouvelles qui se multiplient au long du siècle, le goût de l'histoire tragique, imitée de Bandello, s'affirme dès 1565 environ. Or les intrigues, d'abord brèves, tendent ici à se compliquer ; les récits s'étendent et on voit poindre une formule narrative qui annonce la renaissance du roman long au XVIIe siècle. Tout se passe comme si l'histoire tragique se préparait à combler la case laissée vide par l'absence ou la latence de productions romanesques nouvelles entre 1530 et 1590. »

[1005] Le succès des *Histoires tragiques* de Bandello, traduit en français par Boaistuau (1559) et d'autres, nous révèle bien que même dans le champ prosaique, les lettres françaises étaient toujours fortement influencées par l'Italie dans la deuxième moitié du XVIe siècle. Voir H. Wetzel, « Eléments socio-historiques d'un genre litteraire : l'histoire de la nouvelle jusqu'à Cervantès » dans *La Nouvelle française à la Renaissance*, p.57 : « Témoin la France de la deuxième moitié du XVIe siècle qui ne parmettait qu'à quelques épigones et compilateurs de recueillir des nouvelles –pour la plupart des traductions de l'italien –dans le style de Boccace. »

[1006] N. Elias, *La civilisation des mœurs*, *op.cit*., p. 57-59 : « La pénétration d'éléments traditionnellement aristocratiques dans les milieux bourgeois, pénétration qui, […] s'était opérée en France sur une échelle

nous voyons émerger ce que N. Elias a appelé la civilité érasmienne, qui d'après M. Weber, celui-ci a préparé le mouvement de la Réforme[1007].

Dans la première partie, nous avons opté pour une approche progressiste à l'instar de T. Todorov[1008] afin de trouver ce germe de l'individu moderne dans les récits en posant la vraisemblance dans la diégèse comme condition préalable de la corporéité dans les récits. Nous avons vu dans les récits sentimentaux, le germe de la notion d'individu moderne. L'approfondissement de l'individu moderne a été favorisé par l'analyse de la souffrance amoureuse. La narration à la première personne des *Angoysses douloureuses* entraîne l'approfondissement de la psychologie sur le plan narratif ainsi que la diégèse créée à travers la perception du regard qui joue le rôle de la fenêtre de l'âme. L'individualisation intérieure a ainsi précédé l'individualisation extérieure[1009].

Les dialogues gestuels dans l'œuvre de Rabelais font exception à notre argumentation évolutionniste qui présuppose l'individualisation du corps ainsi que de l'homme comme signe d'évolution. Avec ces séries de mots décrivant les mouvements corporels qui forment les gestes, Rabelais se consacre au défi des signes, au-delà de la frontière entre le corps commun et le corps individualisant. Le corps dans les dialogues par gestes écrits que présente l'auteur se révèle plus présent que le corps réel, dans le sens où il refuse notre sélection de vision et se présente comme l'ambivalence avec laquelle défi le corps réel.

Nous avons tenté de rendre compte de la richesse de la culture développée autour du corps que l'on perçoit *à travers* les récits plutôt que *dans* les récits. D'un point de vue contemporain, habitué à une corporéité vraisemblable dans l'espace fictif, la corporéité dans les récits de la Renaissance peut être saisie dans le contexte du passage de l'homme médiéval à l'homme moderne. L'individu moderne est celui qui s'enferme en soi, de même manière que les récits modernes

particulièrement vaste. […] Les intellectuels français disposaient, en plus d'une audience aristocratique, d'un vaste public bourgeois. »

[1007] N. Elias, *Ibid*., p. 84 : « C'est entre 1525 et 1550 que le terme de « civilité » a pris le sens et la fonction spécifique que nous lui attribuons ici. […] Le sens du terme qui a ensuite trouvé un accueil favorable au sein de la société a été défini pour la première fois par Erasme de Rotterdam, dans un petit traité intitulé *De civilitate morum puerilium*, publié pour la première fois en 1530. Il faut croire qu'il s'agissait d'un sujet « dans le vent ». Car sa diffusion était telle qu'il eut de nombreux tirages… Les premières traductions françaises datent des années 1537, 1559, 1569 et 1613. » ; M. Weber, *L'esthétique protestante et l'esprit du capitalisme* (1904-1905), Paris, Gallimard, 2004.

[1008] T. Todorov, *Eloge de l'individu*, Paris, 2004, p. 45 : « … nous sommes amenés à pratiquer une lecture bien sélective du passé, en observant cette époque non pas en 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. »

[1009] J. Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, Paris, 1984, p. 11. « En même temps – progrès spirituel parallèle au progrès matériel – elle a amorcé la libération de l'individu en le sortant de l'anonymat mémdiéval et en commençant à le dégager des contraintes collectives. Burckhardt avait noté de façon géniale cette caractéristique de l'époque qu'il étudiait. Tous ses successeurs ne peuvent que e suivre sur cette voie, mais en soulignant combien fut douloureuse cette naissance de l'homme moderne. Elle s'accompagna d'un sentiment de solitude et de petitesse. »

constituent un espace fictif clos. Les récits de la Renaissance en revanche forment un monde ouvert à l’extérieur. Ils doivent être saisis comme s’ouvrant à la fois vers le passé et vers l’ère moderne.

Bibliographie

I-SOURCES PRIMAIRES

A. CORPUS ET EDITIONS UTILISEES (dans l'ordre chronologique).

-Philippe de Vigneulles, *Les Cent nouvelles nouvelles*, (1505-1515), Charles H. Livingston (éd. par), Droz, Genève 1972.

-Jeanne Flore, *Comptes Amoureux* (1531), texte établi d'après l'édition originale (Lyon, 1537 env.) avec introduction, notes, variantes et glossaire par le centre lyonnais d'étude de l'humanisme (CLEH) sous la direction de gabriel-A. Pérouse, Edition du CNRS Lyon, Presse Universitaires de Lyon, 1980.

-éd. par Régine Reynolds-Corneill, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005.

-Nicolas De Troyes, *Le grand parangon des nouvelles nouvelles* (1532), K. Kasprezyk (éd. par), Paris, Librairie Marcel Didier, 1970.

-François Rabelais, *Pantagruel* (1532), *Gargantua* (1534), *Tiers Livre*(1546), *Quart Livre*(1552) dans *Œuvres complètes* de François Rabelais, M. Huchon (éd. par), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994.

-Helisenne de Crenne, *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* (1538), Paris, Denis Janot, C. de Buzon (éd. par), Paris, Honoré Champion, 1997.

-Noël Du Fail, *Propos rustiques* (1547), texte original de 1547, éd. de Arthur De La Borderie, Genève, Slatkine Reprints, 1970 ; éd. d'après l'édition de 1549, de G.-A. Pérouse et R. Dubuis, Genève, Droz, 1994.

-*Les Baliverneries d'Eutrapel* (1548), , G. Milin (éd. par), Paris, Klincksieck, 1970.

-Bonaventure Des Periers, *Les Nouvelles Recreations et Joyeux Devis* (1558), , éd. critique par Krystyna Kasprzyk, Paris, Honoré Champion, 1980.

-Marguerite de Navarre, *Heptaméron* (1559), M. François (éd. par), Paris, Classiques Garnier, 1991.

-Barthélemy Aneau, *Alector ou le Coq ; Histoire Fabuleuse* (1560), M.-M. Fontaine (éd. par), Droz, 1996.

B. Autres œuvres de la Renaissance consultés (dans l'ordre chronologique)

- Erasme, *Eloge de la folie* (1511), C. Blum (trad. et éd. par), Paris, Robert Laffont, 1992.

- Champier, Symphorien, l*es gestes ensemble la vie du preulx Chevalier Bayard* (1525), D. Crouzet (présenté par), Imprimerie Nationale Editions, Paris, 1992.

-Castiglione, Baldassar, *Le Livre du Courtisan* (1528), 1537(trad. en français), A. Pons (trad. et éd. par), d'après la version de Gabriel Chappuis 1580, Paris, Flammarion, 1991.

- Paradin, Guillaume, *Mémoires de l'Histoire de Lyon* (1573), dans *Le journal de Guillaume Paradin ou La vie en Beaujolais au temps de la* Renais*sance, vers 1510-1589*, M. Méras (éd. Par), Genève, Droz 1986.
-Balthazar de Beaujoyeulx, *Le ballet comique de la royne*(1581), M. MacGowan (éd. par), Binghmton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York, 1982.
- Habanc, Vérité, *Nouvelles Histoires tant tragiques que comiques* (1585), éd. J.-C. Arnould et R. Carr, Genève, Droz, 1989.
- Poissenot, Benigne, *Nouvelles tragiques de Benigne Poissenot*, 1586, éd. J.-C. Arnould et R. Carr, Genève, Droz, 1996.
- Montaigne, Michel de, Les Essais (1587), P. Villey (éd. par), Paris, PUF, 1965, 1999.
- Arbeau, Thoinot (Pseudonyme de Jean Tabourot), *Orchésographie, traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses*, Langres, J. Des Preyz, 1589, 1630.
- Bouchet, Guillaume *Les serées de Guillame Bouchet : Sieur de Brocourt : avec Notice et Index par C.-E. Roybet*, 1584, et 1597-1598, Poitier, Paris, Alphonse Lemerre, Editeur, Genève, Slatkine, 1969.
- Monluc, Blaise de, *Les Commentaires 1521-1576* (à titre posthume) (1592), J. Giono (préface par), P. Courteault (éd. et annotée par), Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1964.
- Paybody, Thomas, *A just apologie for the gesture of kneeling*, London, William Iones, dwelling in Red-crosse-streets, 1629, A. Arbor (réed. par), Michigan, University of Michigan, Digital Library Production Service, 2011.
- Calderwood, David, *The re-examination of two of the articles abridged: to wit, of the communicants gesture in the act of receaving, eating, and drinking: And The observation of Festivall dayes*, 1636, Michigan, University of Michigan, 2004.
- Bulwer, John, *Chirologia : or the Natural Language of the Hand— Chironomia : or the Art of Manual Rhetoric*, 1644, J.-W. Cleary (réed. par), Southern Illinois University Press, 1974.

II-SOURCES SECONDES

SIGLES

B. H. R. : *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*.
N. R. S. S. : *Nouvelle Revue du Seizième siècle*.
R. H. L. F. : *Revue d'Histoire Littéraire de la France*.
R. H. R. : *Réforme, Humanisme, Renaissance.*
E. R. : *Etudes Rabelaisienne.*

A-OUVRAGES GENERAUX

Bibliographies générales

- *Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France*, t. VIII, Michaud (J.-F.) et Poujoulat(J.-J.-F.) (éd. Par), Paris, l'éditeur du Commentaire analytique du Code civil, 1838.

-*Ordonnances des rois de France: règne de François Ier*, Paris, Imprimerie nationale, 1902-1975, 9vol.
-Atkinson, (G.), *La littérature géographique françaises de la Renaissance, répertoire bibliographique*, Paris, éd. Auguste Picard, 1927.
-Hauser, (H.), *Les sources de l'histoire de France, XVIe siècle 1494-1610*, Paris, A. Picard, 1906.

Bibliographie sur les Récits à la Renaissance

-Bossuat (R.), *Manuel bibliographique de la littérature française*, Troisième supplément. II, 1960-1980, Paris, éd. de CNRS, p. 394-1136.
-Cooper (R.), « Outline bibliography of works on chivalry published in France before 1600 » dans *Chivalry in the Renaissance*, Sydney Anglo (éd), Woodbridge, Boydell press, 1990, pp. 193-238.
-Doutrepont (G.), « Examen critique, historique et bibliographique des proses » dans *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresque du XIVe au XVIe siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1939, p. 19-314.
-Giraud (Y.) et Clin-Lalande (A.-M.), *Nouvelle Bibliographie du roman épistolaire en France. Des origines à 1842*, Fribourg, Editions Universitaires, « Seges », 1977, 1995.
-Mounier (P.), *Le roman humaniste : un genre novateur français 1532-1564*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2007, l'Annexe 1, p. 447-457.
-Woledge (B.), *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500*, Genève, Droz, 1975.

Ouvrages généraux sur la poétique et sur la littérature de la Renaissance

-*Du Roman courtois au roman baroque : actes du colloque des 2-5 juillet 2002*, (sous la dir. de) E. Bury et F. Mora, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
-*Fictions narratives en prose de l'âge baroque : Répertoire analytique : Première partie (1585-1610)* F. Greiner (sous la dir.), Paris, Honoré Champion 2007.
-*Histoire de la France littéraire, tome 1, Naissance, Renaissance : Moyen Age – XVIe siècle*, F. Lestringant, M. Zink (dirigé par), Paris, Quadrige / PUF, 2006.
-*Littérature et espace*, Vion-Dury (J.), Grassin (J.-M.), Westphal (B.) (sous la dir. de), Actes du XXXe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Limoges, Pulim, 2001.
-*Littérature et réalité*, Genette (G.), Todorov (T.) (sous la dir. de), Paris, Seuil, 1966, 1982.
-*Littérature française du XVIe siècle*, Lestringant (F.), Rieu (J.), et Tarrete (A.), Paris, Puf, 2000.
-*Miroir des femmes : roman, conte ; théâtre, poésie au XVIe siècle*, 2 vol., J.-P. Guillerm (éd.) Lille, PUL, 1984.
-*Précis de Littérature française du XVIe siècle*, Aulotte (R.) (dirigé par), Paris, P.U.F., 1991.
-*Théorie des genres*, Todorov (T.) (sour la dir. de), Paris, Seuil, 1986.
-Adam (J.-M.), « Aspects du récit en anthropologie » dans *Le discours anthropologique*, Nadir, Lausanne, Payot, 1995.

- Berthelot (A), Cornilliat (F.) Le Goff (J.), *Littérature, Moyen Age, XVIe siècle,* H. Mitterand (collection dirigé par), Paris, Nathan, 1988.
-Boriaud, J.-Y., *La littérature francaise du XVIe siècle,* Paris, Armand Colin, 1999.
-Busson (H.), *Le Rationalisme dans la littérature française de la Renaissance (1533-1561),* Nouvelle éd. Revue et augmentée, Paris, Vrin, 1971.
-Cave (T.), *Cornucopia : Figures de l'abondance au XVIe siècle,* 1979, Trad. par G. Morel, Macula, 1997.
-Falleiros (B.), « C'est d'umaine beauté l'yssue : les portraits de vieilles femmes dans la littérature médiévale française », dans *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses,* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, vol. 25, pp. 93-104.
-Faral (E.), *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle : Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age,* Paris, Honoré Champion, 1958.
-Genette (G.), *Introduction à l'architexte,* Paris, Seuil, 1979.
- *Figures II,* Paris, Seuil, 1969.
- *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
-Hamon (Ph.), *Introduction à l'analyse du descriptif,* Hachette-Supérieur, 1981.
-Jauss (H. -R.), *Pour une esthétique de la réception,* Paris, Gallimard, 1978.
- « Littérature médiévale et théorie des genres », dans Genette (Gérard) et Todorov -Jolles (A.), *Formes simples,* Le Seuil « Poétique », (1930), 1972.
-Lecointe (J.), *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance,* Genève, Droz, 1993.
-Ménager (D.), *Introduction à la vie littéraire au XVIe siècle,* Paris, Bordas, 1968.
-Milly (J.), *Poétique des textes,* Paris, Nathan, 1992, Armand Colin, 2005.
-Zink (M.), *La subjectivité littéraire : Autour du siècle de saint Louis,* Paris, P.U.F., collection « Ecriture », 1985.

B-OUVRAGES SUR LA PROSE NARRATIVE DE LA RENAISSANCE

- *La notion de genre à la Renaissance,* Demerson (G.) (sous la direction de), Genève, Slatkine, 1984.
-Arnould (J.-Cl.), « L'impasse morale des histoires tragiques au XVIe siècle », dans *R.H.R.*, n° 57, 2003, pp. 93-108.
-Aulotte (R.), « Jacques Amyot et la formation de la prose liittéraire françaçise », *Travaux de linguistique et littérature,* XVIII, 2, 1980, pp. 49-56.
-Bideaux (M.), « vérité et fiction dans les liminaires des Amadis de Gaule (L. I-VIII) », dans *Récit et vérité du Moyen Age au XVIe siècle*, articles réunis par M. Accarice et M. Kotler, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1998, pp. 93-103.
-Conley (T.-C.), *Creative paradox Narrative structure in minor French fiction of the XVIth century Flore, Crenne, Des Autelz, Tabourot, Yver,* Ph.D., University of Wisconsin, 1972.
-Coulet (H.), *Le roman jusqu'à la Révolution,* Paris, A. Colin, 1967, 2000.

-Dauvois (N.), « Vers et Prose à la Renaissance » dans *Histoire de la France littéraire*, t. I, Lestringant (F.) et Zink (M.) (dirigé par) Paris, PUF, 2006, pp. 766-784.
-Himmelsbach (S.), « « Long poème » et « grand genre » : l'élaboration de formes narratives longues au début du XVIe siècle, dans *NRSS*, N° 15/1, 1997, pp. 27-40.
-Huchon (M.), « La prose d'art sous François Ier : Illustrations et Conventions », dans *RHLF*, 2004, n° 2, p. 283-303.
-*Le Roman français au XVIe siècle : ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*, Clément (M) et Mounier (P) (sous la direction de), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005.
-Lorian (A.), *Tendance stylistiques dans la prose narrative française au XVIe siècle*, Paris, Klincksieck, Bibliothèque française et romane, série A, 26, 1973.
-Mounier (P.), *Le roman humaniste : un genre novateur français 1532-1564*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2007.
-*Prose et prosateurs de la Renaissance*, (Mélanges offerts à R. Aulotte), Paris, Sedes, 1988.
-Réach-Ngô (A.), « La mise en recueil des narrations à la Renaissance ou l'art de la bibliothèque portative » dans *L'Acte éditorial : publier à la Renaissance et aujourd'hui*, sous la direction de Brigitte Ouvry-Vial et Anne Réach-Ngô, Paris, Garnier, 2010, pp. 126-147.
-Sturel (R.), « La prose poétique au XVIe siècle », dans *Mélanges offerts par ses amis et ses élèves à M. Gustave Lanson*, Paris, 1922, 1972, pp. 47-66.

Sur les romans de chevalerie

-*Le Roman de chevalerie au temps de la Renaissance*, Centre de recherches sur la Renaissance, M. T. Jones-Davies (dirigé par), Paris, Jean Touzot, 1987.
-Bideaux (M.), « vérité et fiction dans les liminaires des Amadis de Gaule (L. I-VIII) », dans *Récit et vérité du Moyen Age au XVIe siècle*, Accarice (M.) et Kotler (E.) (articles réunis par), Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1998, p 93-103.
-Doutrepont (G.), *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIVe au XVIe siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 (1ère édition Bruxelle, 1939).
-Rothstein (M.), « Le genre du roman à la Renaissance » dans *Le Roman chevaleresque tardif, Etudes françaises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, vol. 32, n° 1, 1996, p. 35-47.

Sur les romans sentimentaux

-*Du roman courtois au roman baroque : actes du colloque des 2-5 juillet 2002*, Bury (E.) et Mora (F.) (sous la direction de), Paris, les Belles lettres, 2004.
-Duché-Gavet (V.), *Si du mont pyrenée / N'eussent passé le haut fait… : les romans sentimentaux traduits de l'espagnol en France au XVIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2008.
-Reynier (G.), *Le Roman sentimental avant l'Astrée*, Paris, Slatkine Reprints, 1908.

Sur les nouvelles

-*La Nouvelle française à la Renaissance*, études réunies par L. Sozzi, et présentées par V. L. Saulnier, Slatkine, Genève, Paris, 1981.

-*Les conteurs français du XVIe siècle* (extraits), Hasselmann (Jules), (sous la dir. de), Larousse, Paris, 1945, 120 p.

-Jeanneret (M.), « Le cadre et le miroir (Sur quelques transformations du système narratif dans les recueils de nouvelles au XVI siècle) », dans *D'une fantastique bigarrure : Le Texte composite à la Renaissance*, Fanlo (J.-R.) (éd. par), Paris, Champion, 2000, pp. 19-27.

-Jourda (P), la *Préface* dans les *Conteurs français du XVIe siècle*, Gallimard, la collection Pléiade, 1956, p. XXII – XLVI.

-Pérouse (G.-A.), *Nouvelles françaises du XVIe siècle : Images de la vie du temps*, Droz, Genève, 1977.

-Raymond (M.), « Histoire et poétique de la nouvelle », dans *Vérité et poésie*, La Bacconière, Neuchâtel, 1964.

-Reynier (G.), *Les origines du roman réaliste*, Paris, 1912, réimpression, Genève, Slatkine Reprints, 1969.

-Sozzi (L.), *La Nouvelle française de la Renaissance I*, Torino, G. Giappichelli, 1973.

- *La Nouvelle française de la Renaissance II*, Torino, G. Giappichelli, 1977.

-Todorov (T.), *Les genres du discours*, Paris, seuil, 1978.

- *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

-Soderhjelmi (W.), *La nouvelle française au Xve siècle*, Paris, Champion, 1910.

-Starobinski (J.), *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982.

-Ventura (D.), « La nouvelle à la Renaissance : une question de 'vérité' », dans *Récit et vérité du Moyen Age au XVIe siècle*, articles réunis par Accarice (M.) et Kotler (E.), Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1998, pp. 105-114.

- *Fiction et Vérité chez les conteurs de la Renaissance en France, Espagne, et Italie*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2002.

-Zinguer (I.), « Tentative de définition de la nouvelle », dans *L'Automne de la Renaissance, 1580-1630*, actes du colloque de Tours de 1979, Lafond (J.) et Stegmann (A.) (réunis par), « De Pétrarque à Descartes », XLI, Paris, Vrin, 1981.

C-OUVRAGES CRITIQUES SUR LES AUTEURS ET LEURS ŒUVRES

Sur Philippe de Vigneulles

-Gros (G.), « « *Congnoistre et apprendre » :* le voyage en Italie de Philippe (Philippe de Vigneulles, *Gedenkbuch*, p. 12-34) ou le mémorial de la chose vue », dans *NRSS*, N° 22/2, 2004, Paris-Genève, Droz, pp. 5-22.

-Livingston (Ch. H.), « Rabelais et deux contes de Philippe de Vigneulles », dans *Mélanges offerts à M. Abel Lefranc*, Droz, Paris, 1936, pp. 17-25.

Sur Hélisenne de Crenne

-*Hélisenne de Crenne : L'écriture et ses doubles*, Beaulieu (J.-ph.) et Desrosiers-Bonin (D.), (sous la dir. de), Paris, Honoré Champion Editeur, 2004.
-Arnould (J.-Cl.), « Les visages de la douleur », *La Peinture des passions de la Renaissance à l'Age classique, Actes du colloque International*, Saint-Etienne 10-12 avril 1991, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1995, p. 49-59.
-Baker (M. J.), « France's first sentimental novel and novels of chivalry », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, tome XXXVI, n° 1, Genève, Droz, 1974, p. 33-45.
-Buzon, (Ch. de), « Nécessité et contingence dans le récit de fiction en langue française autour de 1550 », *Elseneur* n°25, Presses universitaires de Caen, septembre 2010, p. 97-110.
-« Roman et style piteux : Les Angoysses douloureuses qui procèdent d'amours (1538) d'Helisenne de Crenne », *Le Roman à la Renaissance*, Lyon, site de *RHR*, 2012.
-Charasson (H.), « Les Origines de la sentimentalité moderne. D'Hélisenne de Crenne à Jean de Titan », *Mercure de France*, 1910, LXXXVIII, p. 193-216, 426-450.
-Bergal (I.), *Helisenne de Crenne, A Sixteenth Century French Novelist*, thèse de doctorat, University of Minnesota, 1966.
-Guild (E.), « 'Suyvant le naturel du sexe foeminin' : The Representation of the Feminine in *Les Angoysses douleureuses qui procedent d'amours* », dans *Humanisme and letters in the age of François Ier*, quatrième colloque de la Renaissance française en Cambridge, 19-21 septembre 1944, éd. par Ph. Ford et G. Jondorf, Cambridge, Cambridge French Colloquia, 1996, p. 73-85.
-Incardona (J.), *Le genre narratif sentimental en France au XVI s. Structures et jeux onomastiques autour des Angoysses douloureuses qui procèdent d'amours*, thèse doctorale, Valencia, 2003.
-Mounier (P.) , « *Les Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne : un antiroman sérieux », *Études françaises*, Volume 42, numéro 1, 2006, p. 91-109.
Rousset (J.), *Leurs yeux se rencontrèrent, La scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1981.
-Thorel, (M.), *"Langue translative" et fiction sentimentale, 1525-1540*, thèse soutenue à l'Université de Lyon 3, 2006.
-Waldstein (H.), Helisenne de Crenne, *A Woman of the Renaissance*, thèse de doctorat, Wayne State University, 1965.
-Winn (C.- H.), « Perception spatiale dans les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours », *Degré second – Studies in French Literature*, n° 9, 1985, p. 1-13.
-« La symbolique du regard dans les *Angoysses douloureuses qui procedent d'Amours* d'Hélisenne de Crenne », *Orbis Litterarum*, Copenhague, Munksgaard, 1985, vol. 40, n° 3, p. 207-227.

-Wood (D.- S.), *Literary Devices and Rhétorical Techniques in the Works of Helisenne de Crenne*, thèse de doctorat, University of Wisconsin, 1975.

-*Hélisenne de Crenne : at the crossroads of Renaissance Humanism and Feminism*, Madison-Teaneck, Associated University Press, 2000.

Sur Marguerite de Navarre

-*L'Heptaméron de Marguerite de Navarre,* Actes de la Journée d'Etude Marguerite de Navarre 19 obtobre 1991, S. Perrier (réunis par), Ouvrage publié par l'U.F.R. « Sciences des Textes et Documents » Avec le concours du Conseil Scientifique de l'Université de Paris VII.

-*INDEX de L'HEPTAMERON de Marguerite de Navarre (édition M. François, classiques Garnier, 1996),* Demerson (G.) et Proust (G.) (établi par), Clermont-Ferrand, Presse Universitaires Blaise Pascal, 2005.

-Cazauran (N.), *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, SEDES, Paris, 1976, 1991.

- « La trentième nouvelle (…) ou la méditation d'un exemple », *Mélanges Jeanne Lods*, Paris, collection de l'ENS de jeunes filles, 1978, t. II, p. 617-652.

- « L'Heptaméron face au Décaméron » dans *La Nouvelle : Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès*, J. Bessière et Ph. Daros (études recueillies par), Paris, Honoré Champion, 1996,pp. 69-108.

- « Sur trois récits de L'*Heptaméron* : de l'importance des arrière-plans », *N. R. S. S.*, 2003, p. 5-11.

- « Sur l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre. Enquêtes d'authenticité », dans *R. H. L. F.*, 2004, n° 2, pp. 269-282.

-Dunn-Lardeau (B.), « La vieille femme chez Marguerite de Navarre », dans *B. H. R.*, tome LXI, 2, 1999, pp. 375-398.

-Freer (M.-W.), *The life of Marguerite d'Angoulême, queen of Navarra, duchesse d'Alençon and de Berry*, Londres, 1898.

-Hanon (S.), *Le vocabulaire de « L'Heptaméron »… Index et Concordance*, Paris, Genève, Champion-Slatkine 1990.

-Jourda (P.), *Marguerite d'Angoulême Duchesse d'Alençon, Reine de Navarre (1492-1549) : Etude Biographique et littéraire* tome I et II, Paris, Honoré Champion, 1930, Genève, Slatkine reprints 1978.

- *Une princesse de la Renaissance : Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre (1492-1549)*, Paris, 1932, Genève, Slatkine Reprints, 1973.

-Krailsheimer (A.-J.), « The Heptameron reconsidered » dans *The French Renaissance and its heritage, Essays presented to Alan M. Boase*, London, 1968, p. 75-92.

-Lajarte (Ph. de), « L'*Heptaméron* et la naissance du récit moderne : Essais de lecture épistémologique d'un discours narratif », *Littérature*, n° 17, 1975, p. 31-42.

-Lebègue (R.), « Réalisme et apprêt dans la langue des personnages de l'*Heptaméron* », *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techinques d'expression. Colloque de Strasbourg*, 23-25 avril 1959, Paris, PUF, 1961, p. 73-83.

- « Sur quelques nouvelles de l'*Heptaméron* », dans les *Mélanges sur la littérature de la Renaissance*, Droz, Genève, 1984, p. 515-519.
-Lefranc (A.), *Grands écrivains français de la Renaissance*, Honoré Champion, Paris, 1969 (sur « Marguerite de Navarre », pp. 139-249, sur « Le Platonisme et la littérature en France », pp. 63-137).
-Mathieu-Castellani (G.), *La conversation conteuse : Les nouvelles de Marguerite de Navarre*, PUF, Paris, 1992.
-Telel (M.), *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre : thèmes, langage et structure*, trad. Par B. Beaulieu, Paris, Klincksieck, 1991.

Sur Barthélemy Aneau

-Biot (B.), *Barthélemy Aneau, régent de la Renaissance lyonnaise*, Honoré Champion, Paris, 1996.
-Fontaine (M.-M.), « *Alector* de Barthélemy Aneau : La rencontre des ambitions philosophiques et pédagogiques avec la fiction romanesque en 1560 », dans *Philosophical Fictions and the French Renaissance*, Warburg Institute, London, 1991, p. 29-43.
- « *Alector* de Barthélemy Aneau, ou les aventures du roman après Rabelais » dans *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V. –L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 547-566.

Sur Bonaventure Des Périers

-Hassell (J.-W.), *Sources and Analogues of the 'Nouvelles Récréations et Joyeux Devis' of Bonaventure Des Périers*, vol. I, Capel Hill, N. C., University of North Carolina Press, 1957; -vol. II, Athens, University of Georgia Press, 1969.
-Demerson (G.), « Bonaventure Des Périers : la nouvelle, art de patience » dans *Prose et prosateurs de la Renaissance*, mélanges offerts à R. Aulotte, Paris, Sedes, 1988.
-Febvre (L.), *Origène et Des Périers ou l'enigme du Cymbalum Mundi*, Paris, 1942.
-Mayer (C.-A.), « The Lucianisme of Des Périers » dans *BHR*, XII, 1950, p. 190-207.
-Sozzi (L.), *Les Contes de Bonaventure des périers : Contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance*, 1964, Genève, Slatkine Repreints, 1998. p. 501.

Sur Nicolas de Troyes

-Kasprzyk (K.), *Nicolas de Troyes et le genre narratif en Frnance au XVIe siècle*, Warszawa-Paris, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe –Klincksieck, 1963.

Sur Noël du Fail

-*Noël du Fail écrivain*, actes et articles réunis et présentés par C. Magnien-Simonin, Paris, J. Vrin, 1991.
-Bichard-Thomine (M.-C.), *Noël du Fail, Conteur*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2001.

-Larmat (J.), « L'évolution de la technique narative dans les Œuvres facétieuses de Noël du Fail », dans *Poétique et Narration*, Paris, Honoré Champion, 1993, pp. 429-440.
-Pérouse (G.-A.), « Le dessein des *Propos Rustiques* », *Etudes seiziémistes* offertes à M. le Professeur V.-L. Saulnier par plusieurs de ses anciens doctoriants, Traveaux d'Humanisme et de Renaissance, CLXXVII, Genève, Droz, 1980, p. 137-150.
-E. Philipot, *La Vie et l'œuvre littéraire de Noël du Fail, gentilhomme breton*, Paris, Champion, 1914.

Sur Rabelais

-Antonioli (R.), « Rabelais et la Médecine », *E. R.* t. XII, Genève, Droz, 1976.
-Bakhtine (M.), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. de russe par A. Robel, Paris, Gallimard, 1970, 1993.
-Berlioz (M.), *Rabelais restitué, I. Pantagruel*, Paris, Didier Erudition, 1979.
-Cave (T.), Jeanneret (M.), Rigolot (F.), « Sur la prétendue transparence de Rabelais », dans *R. H. L. F.*, 1986, n° 4, pp. 709-716.
-Demonet, (M.-L.), *Les Voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Champion, 1992.
-« Pantagrueline humanism and Rabelaisian fiction » in *A Cambridge Companion to Rabelais*, dir. J.O'Brien, Cambridge, 2010.
-*Rabelais et la question du sens*, *ER*, Tome XLIX, Céard (J.) et (M.-L.) Demonet, (sous la dir. de) Genève : Droz, 2011.
-Defaux (G.), « D'un problème l'autre : herméneutique de l' « altior sensus » et « captatio lectoris » dans le Prologue de « Gargantua » » dans *R. H. L. F.*, 1985, n° 2, pp. 195-216.
- « Sur la prétendue pluralité du Prologue de *Gargantua* », dans *R. H. L. F.*, 1986, n° 4, pp. 716-722.
-Demerson (G.), *Rabelais*, Paris, Fayard, 1991.
- *Humanisme et Facétie : Quinze études sur Rabelais*, Paradigme, Orléans, 1994. - *L'esthétique de Rabelais*, Paris, SEDES, 1996.
-Desrosiers-Bonin (D.), *Rabelais et l'humanisme civil*, Genève, Droz, 1992.
-Duval (E.-M.), « Interpretation and the « doctrine abscone » of Rabelais's Prologue to *Gargantua* », dans *E. R.*, tome XVIII, 1985, pp. 1-17.
-*The Design of Rabelais's « Pantagruel* », New Haven, Yale University Press, 1991.
-*The Design of Rabelais' s Tiers Livre de Pantagruel*, Genève, Droz, 1997
-Fontaine (G.), « Du "conseil des muetz" au "taire parlier": Le langage du geste chez Rabelais et Montaigne », dans *Renaissance et Réforme*, vol. 19, n° 1, 1995, pp. 21-38.
-Gaignebet (Cl.), *A plus hault sens : l'Esotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, 2 tomes, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986.

-Gaignebet (Cl.) et Lajoux (J.-D.), *Art profane et religion populaire au moyen âge*, Paris, PUF, 1985.
-Gigon (S.-C.), « L'Art militaire dans Rabelais », *ER*, V, 1907.
-Gilson (E.) *Rabelais Franciscain*, dans *Les idées et les lettres*, Paris, Vrin, 1932, dans *De la Bible à François Villon ; Rabelais Franciscain*, Paris, Vrin, 1981.
-Huchon (M.), *Rabelais*, Paris, Gallimard, 2011.
-Ishigami-Iagolnitzer (M.), « François Rabelais et l'esprit franciscain : peut-on être à la fois humaniste et franciscain ? », dans *E R.*, t.XII, Genève, Droz, 1988, p. 151-171.
-Jeanneret (M.), *Le défi des signes : Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994.
-Krailsheimer (A.- J.), *Rabelais and the franciscans*, Glasgow, Oxford University Press, 1963.
-La Charité (Cl.), « La disputation par signes et la « philochirosophie » dans *E. R.*, t.XLIX, Genève, Droz, 2010, p. 15-36.
-Lintner (D.), « Le Combat dans le Quart livre : renouvellement d'une topique épique chez Rabelais », dans *Camenae* n°4, juin 2008.

- *Avatars de l'épopée dans la geste rabelaisienne et les histoires comiques du XVIIe siècle*, thèse soutenue en 2011 sous la direction de Michel Magnien, à Paris III.

-Marrache-Gouraud, (M.), *"Hors de toute intimidation" : Panurge ou la parole singulière*, *E. R.*,, Genève : Droz, 2003.
-Niderst (A.), « Les clefs de « Gargantua » et l'abbaye de Thélème » dans *E. R.*, t.XXV, Genève, Droz, 1991, p. 29-33.
-Paris (J.), *Rabelais au futur*, Paris, Etidions du Seuil, 1970, 252 p.
-Parkin (J.), « Comic Modality in Rabelais : Baisecul, Humevesne, Thaumaste », *E. R.*, t. XVIII, 1985, pp. 57-82.
-Plattard (J.), *L'œuvre de Rabelais*, Paris, Honoré Champion, 1967.
-Rigolot (F.), *Les Langages de Rabelais*, *E. R.*, t. X, Genève, Droz, 1972.
- « Cratylisme et Pantagruélisme : Rabeais et le statut du signe », dans *E. R.*, t. XIII, Genève, Droz, 1976, pp. 115-132.
-Rossi (A.), *Rabelais écrivain militaire*, Paris-Limoges, Henri Charles-Lavauzelle, 1892.
-Screech (M.-A.), *Rabelais*, Londres, 1979, traduit en français par Marie-Anne de Kisch, Paris, Gallimard, 1992.
-*Rabelais et le mariage : Religion, morale et philosophie du rire*, traduit en français par Ann Bridge, *Etudes Rabelaisiennes*, t. XXVIII, Genève, Droz, 1992.
- et Rawles (S. T.), *A New Rabelais Bibliography*, Genève, Droz, 1987.
-Spitzer (L.), « Rabelais et les « Rabelaisants » », dans *Studi francesi*, IV, 1960, et repris dans *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970, 1991.
-Smith (P.- J.), « Voix et geste chez Rabelais » dans *Literaturuissenschaftliches Jahrbuch*, Berlin, 1992.

D-OUVRAGES SUR LE CORPS ET SUR LE GESTE

-*Le corps rassemblé : pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité*, Gamier (C.) (sous la dir. de), Ottawa, Ed. Agence d'ARC, 1991.

-André (E.), *Manuel théorique et pratique d'escrime (fleuret, épée, sabre), contenant plusieurs chapitres sur l'assaut public, l'escrime italienne, les usages du duel, l'organisation de l'escrime en France, l'histoire de l'escrime, etc.*, Paris, Garnier frères, 1906.

Cressewell (R.), « Le geste manuel associé au langage », dans *Langage*, 3ème année, n° 10, Paris, Didier /Larousse, 1968, pp. 119-127.

-Descamps (M.-A.), *L'invention du corps*, Paris, PUF, 1986.

-Defrance (J.), *l'excellence corporelle : La formation des activités physiques et sportives modernes (1770-1914)*, Rennes, E.R.M.E.S. et A.F.R.A.P.S., 1987.

-Dostie (M.), *Les corps investis*, Bruxelles, De Boeck, 1988.

-Galimberti (U.), *Les Raisons du corps*, Raiola (M.) (trad. de l'italien par), Paris, Grasset-Mollat, 1998.

-Huisman (B.), Ribes (F.), *Les philosophes et le corps*, Paris, Dunod, 1992.

-Koechlin (B.), « *Pratiques et Langages Gestuels* », dans *Langages n° 10* juin 1968, pp. 36-47.

-Jousse, (M.), *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974.

-*Le Parlant, la Parole et le Souffle*, Paris, Gallimard, 1978.

-Jusserand (J.-J.), *Les sports et jeux d'exercice dans l'Ancienne France*, première édition en 1901, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986.

-Marzano (M.-M.), *Penser le corps*, Paris, PUF, 2002.

-Mauss (M.), *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

-Merleau-Ponty (M.), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.

-Moody (B.), *La Langue des signes*, Vincennes, Centre socio-culturel des sourds : Paris, Ellipses, 1983.

-Nogent (Guibert de), *Autobiographie d'un moine du XIIe siècle*, trad. du latin par M. Guizot et R. Fougère, Clermont-Ferrand, Paleo, 2002.

-Sasaki (M.), *Le corps : l'origine de la cognition* (*karada : Ninshiki-no-genten)*, Presse Universitaire de Tokyo, Tokyo, 1987, 1997.

-Ulmann (J.), *De La Gymnastique aux sports modernes, histoire des doctrines de l'éducation physique*, Paris, Vrin (1965), 1997.

- *La nature et l'éducation : l'idée de nature dans l'éducation physique et dans l'éducation morale*, Paris, Klincksieck, 1987.

- *Corps et civilisation : éducation physique, médecine, sport*, Paris, Vrin, 1993.

Le Corps à la Renaissance

-*Histoire de la beauté*, Eco (U.) (sous la direction de), Bouzaher (M.)(trad. de l'italien par), Milan, Flammarion, 2004.

-*Histoire de la laideur*, Eco (U.) (sous la direction de), Bouzaher (trad. de l'italien par), Milan, Flammarion, 2007.
-*Histoire du corps : volume 1, De la Renaissance aux Lumières*, G. Vigarello (sous la dir. de), Paris, Seuil, 2005.
-*Le corps à la Renaissance*, actes du XXXe colloque de Tours 1987, Céard (J.), Fontaine (M.-M.), Margolin (J.-Cl.) (sous le dir. de), Paris, Amateurs de livres, 1990.
-*La Folie et le corps*, Céard (J.) (études réunies par) Paris, PENS, 1985.
-*Le corps au XVIIe siècle*, Actes du premier colloque organisé par la North American Society for Seventeenth-Century French Literature et le Centre International de Renconctres sur le XVIIe siècle, University of California, Santa Barbara (17-19 mars 1994), Tobin (R.W.) (éd.par), Paris-Seattle-Tübingen, 1995.
-*Rhétorique du geste et de la voix à l'âge classique*, revue *XVIIe siècle* n° 132, Paris, PUF, 1981.
-Bucaille (R.) et Piponnier (F.), « La bête ou la belle ? Remarques sur l'apparence corporelle de la paysannerie médiévale » dans *Ethnologie française*, 1976, VI, 3-4, p.227-232.
-Chastel (A.), *La grottesque*, Paris, Le promeneur, 1988.
- *Le geste dans l'*art, Linna Levi, 2001.
-Courtine (J.-J.), Haroche (Cl.), *Histoire du visage : Exprimer et taire ses émotions (du XVIe siècle au début du XIXe siècle*, Paris, Edition Rivages, 1988, 1994.
-Fontaine, (M.-M.), *Libertés et Savoirs du corps à la Renaissance*, Caen, Paradigme, 1993.
-La représentation du corps à la Renaissance : Dans la littérature française (1530-1560) (Introduction à l'Etude des exercices corporels). Thèse de doctorat soutenue en 1999 à l'Université de Paris IV-Sorbonne, tome I.
-Gimaret (A.), *Extraordinaire et ordinaire des Croix : les représentations du corps souffrant*, 1580-1650, Paris, Champion, 2011.
-Gleyse (J.), *L'instrumentalisation du corps : une archéologie de la rationalisation instrumentale du corps de l'âge classique à l'époque hypermoderne*, Paris ; Montréal, l'Harmattan, 1997.
-Hunkeler (Th.), *Le Vif du sens. Corps et Poésie selon Maurice Scève*, Genève, Droz, 2003.
Le Goff (J.), *Une histoire du corps au Moyen Age*, Paris, L. Levi, 2003.
-Vigarello, (G.), *Le corps redressé*, Paris, J. P. Delarge, 1978.
- *Le propre et le sale : L'hygiène du corps depuis le Moyen Age*, Paris, Seuil, 1985.
- *Histoire de la beauté : Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004.
-Perrot (Ph.), *Le travail des apparences : ou les transformations du corps féminin XVIIIe –XIXe siècle*, Paris, Seuil, 1984.
-Schmitt (J.-Cl.), *La Raison des Gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1995.
- *Le Corps des images : Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Paris, Gallimard, 2002.
-Wéry (A.), *La danse écartelée de la fin du Moyen Age à l'Age classique : Mœurs, esthétiques et croyances en Europe romane*, Paris, Honoré Champion, Editeur, 1992.

E-SUR LA SOCIETE ET LA CULTURE DE LA RENAISSANCE

-*Carnavals et mascarades*, Giovanni d'Ayala (P.) et Martine Boiteux (M.) (sous la dir. de), Paris, Bordas, 1988.

-*Dictionnaire de l'Antiquité : mythologie, littérature, civilisation*, Howatson (M. C.) (sous la dir. de), Carlier (J.), Jacob (Ch.) et Labarrière (J.-L.) (trad. de l'anglais par), Paris, R. Laffont, 2005.

-*Histoire de la vie privée t. III : De la Renaissance aux Lumières* Ph. Ariès et G. Duby (sous la dir. de), Chartier (R.) (volume dirigé par), Paris, Seuil, 1986.

-*La Magie et ses langages*, Colloquela Magie et ses langages (1980, Lille), Équipe de recherches sur la Renaissance anglaise (organisé par), Jones-Davies (M.) (textes réunis par), Lille, Université de Lille III, 1980.

-*Passer les Monts ; Français en Italie-l'Italie en France(1494-1525*, X^{e} colloque de la Société française d'étude du Seizième Siècle, Balsamo (J.) (édité par), Paris, Honoré Champion, 1998.

-Béhar (P.), *Les langues occultes de la Renaissance : essai sur la crise intellectuelle de l'Europe au XVIe siècle*, Paris, Desjonquères, 1996.

-Billaçois (F.), *Le Duel dans la société française des XVIe-XVIIe siècles: essai de psychosociologie historique*, Paris, EHESS, 1986.

-Bois (G.), « Noblesse et crise des revenus seigneuriaux en France aux XIVe et XVe siècles : essai d'interprétation », dans *La noblesse au Moyen Age XIe-XVe siècles. Essai à la mémoire de R. Boutruche*, Ph. Contamine éd. Paris, 1976, p.219-233.

-Brioist (P.), Drevillon (H.), Serna (P.), *Croiser le fer : Violence et culture de l'épée dans la France moderne (XVIe-XVIIIe siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

-Burckhardt (J.), *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, 1860, H. Schmitt, (traduit par), 1958, Plon, revue et corrigée par R. Klein, Le Livre de Poche, 1986, 2 vol.

-Cave (T.), « Fragments d'un moi futur : Pascal, M., Rabelais », *D'une fantastique bigarrure : Le Texte composite à la Renaissance*, Fanlo (J.-R.) (éd. par), Paris, Champion, 2000, p. 105-118.

-Chomarat (J.), *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Paris, les Belles lettres, 1981.

-Demonet (M.-L.), *Les Voix du signe : Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Honoré Champion, 1992.

-Doucet (R.), *Les institutions de la France au XVIe siècle*, Paris, Picard, 1948, 2 vol.

-Dubost (J.-F.), *La France italienne*, Paris, Aubier, 1997.

-Dumont (L.), *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Seuil, 1983.

-Elias (N.), *La civilisation des mœurs*, trad. De l'allemand par Pierre Kamnitzer, 1973, 1997.

-*La société des individus*, trad. de l'allemand par Jeanne Etoré, 1987.

-Foucault (M.), *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.

-Hale (J.), *La civilisation de l'Europe à la Renaissance*, 1993, trad. Par R. Guyonnet, Perrin, Paris, 199877.

-Jacquart (J.), *François Ier*, Paris, Fayard, 1981.
-Jouanna (A.), *La France du XVIe siècle ; 1483-1485*, Paris, PUF, 1996.
-Lecoq (A.-M.), *François Ier imaginaire : Symbolique & politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987.
-Matoré (G.), *Le vocabulaire et la société du XVIe siècle*, Paris, PUF, 1988.
-Nomosus (N.), *Anthologie des nombres occultes*, Paris G. Trédaniel, 1997.
-Panovsky (E.), *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
-Quilliet (B.), *La France du beau XVIe siècle (1490-1560)*, Paris, Fayard, 1998.
-Renaudet (A.), *Humanisme et Renaissance*, Genève, 1958, Slatkine Reprints 1981.
-Schalk (E.), *L'épée et le sang, une histoire du concept de noblesse (vers 1500-vers 1650)*, Seyssel, Champ Vallon (1986), 1996.
-Todorov (T.), *Eloge de l'individu : Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Edition Adam Biro, 2000.

Sur l'histoire du livre, de la lecture

-*Histoire de la lecture : un bilan des recherches : Actes du colloque des 29 et 30 janvier 1993* (sous la dir. de) Chartier (Roger), Paris, IMEC, 1996.
-*Histoire de la lecture dans le monde occidentale*Cavallo (G.) et Chartier (R.) (sous la dir. de), Paris, Seuil, (1995), 2001.
-Febvre (L.) et Martin (H.-J.), *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1958, 1999.
-Hall (E.- T.), *La dimension cachée*, Doubleday, Newyork, 1966, Petita (A.) (trad. par), Seuil, 1971.
-McLuhan (M.), *La Galaxie Gutenberg*, Paré(J.) (trad. Par), University of Toronto Presse, 1962, Gallimard, Paris, 1977, 2 vol.
-Parent (A.), *Les métiers du livre à Paris au XVIe siècle (1535-1560)*, Genève, Droz, 1974.

Sur la vie religieuse

-Dictionnaire des lettres françaises. 1, *Le Moyen âge*, Grente (G.) (sous la direction de), Paris, Fayard, 1964.
-Berlioz (J.), *Moines et religieux au Moyen Age*, Paris, Seuil, 1994.
-Foreville (R.), *Thomas Becket dans la tradition historique et hagiographique*, London, Variorum Reprints, 1981.
-Laplanche (F.), *La Bible en France entre mythe et critique (XVIe –XIXe siècle)*, Paris, Albin Michel, 1994.
-Lovy (R.-J.), *Les origines de la Réforme française. Meaux 1518-1546*, Paris, Librairie Protestante, 1959.
-Paravy (P.), *De la chrétienté romaine à la Réforme en Dauphiné*, Rome, Ec. Fr. de Rome, 1993, 2 vol.
-Rodriguez-Grahit, « Ignace de Loyola et le collège Montaigu : l'influence de Sandonk sur Ignace », dans *B. H. R.*, t. 20, 1958.

-Debongnie (P.), *Jean Mombaer, de Bruxelles, abbé de Livry : ses écrits et ses réformes*, Louvain, Uystpruyst 1927.
-Le Gall (J.-M.), *La vie religieuse en France : XVIe-XVIIIe siècle*, SEDES, 1999.
- *Les Moines au temps des réformes : France (1480-1560)*, Seyssel, Champ Vallon, 2001.
Le Gall (R.), *La Liturgie de l'Eglise : Mystère, Signes et Figures*, Chambray, C.L.D., 1990.
- « Réformer l'Eglise catholique aux XVe-XVIIe siècles : Restaurer, rénover, innover ? », dans *RHR*, n° 56, 2003.
-Roberts, (P. B.), *Thomas Becket in the medieval Latin preaching tradition : an inventory of sermons about St Thomas Becket c. 1170 - c. 1400*, Steenbrugge, Belgique, M. Nijhoff international, 1992.

Langage des signes monastiques

-*Monastic Sign Languages* Umiker-Sebeok (J.) et Sebeok (Th.-A.) (éd. par), Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1987.
- *Monasteriales indicia. The Anglo-Saxon monastic sign language*, Banham (D.) (éd. par), Pinner (GB), Anglo-Saxon Books, 1991.
-Barakat (R.-A.) *The Cistercian sign language. A study in non-verbal communication. Cistercian studies series (11)*, Cistercian publications, Kalamazoo, Michigan, 1975.
-« On ambiguity in the Cistercian sign language », dans *Sign language studies, (8)*, Burtonsville, Linstok press, 1975, p.275-289.
Barley, (N.-F.), « Two anglo-saxon sign system compared », dans *Semiotica (12)*, Paris / NewYork / Mouton, The Hague, 1974, p.227-237.
-Buyssens, (E.), « Le langage par gestes chez les moines », dans *Revue de l'Institut de sociologie*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 29, 1954, p.537-545.
-Davril (A.), « Le langage par signes chez les moines –Un catalogue de signes de l'abbaye de Fleury » dans *Sous la règle de saint Benoît. Structures monastiques et sociétés en France du Moyen Age à l'époque moderne*, Centre de recherche d'histoire et de philologie de la Ive section de l'Ecole pratique des hautes études, Hautes études médiévales et modernes, Librairie Droz, Genève, 1982, p.51-74.
-Dimier (A.), « La loi du silence », dans *Les Moines bâtisseurs*, Fayard, Paris, 1964.
-Gougaud, (L.), « Le langage des silencieux », dans *Revue Mabillon (19)*, n° 74, Paris, Institut de recherche et d'histoire des textes, 1929, p.93-100.
-Hutt (C.), « Etude d'un corpus : dictionnaire du langage gestuel chez les trappistes », dans *Langages(10), Pratiques et Langages gestuels*, 1968, p.107-118.
-International Visual Théâtre, *La langue des signes. Dictionnaire bilingue élémentaire*, trois tomes, Ellipses, Paris, 1983, 1986, 1990.
-Moody (B.), *La langue des signes.*-Collection thématique, 1. *Le Corps* ; 2. *La Santé* ; 3. *L'Education*, IVT-Edition, 1992, 1993.

-Rijnberk (G.-V.), *Le langage par signes chez les moines*, North-Holland Publishing Company, Amsterdam, 1953.
-Stokoe, (W.-C.), « Sign Language Structure : an Outline of the Visual Communication System of the American Deaf », dans *Studies in Linguistics*, Occasionnal Papers n°8, University of Buffalo, 1960.

L'Histoire militaire

-Anglo (S.), *The Martial Arts of Renaissance Europe*, Yale University Press, New Haven et London, 2000.
-Black (J.), *A Military Revolution ? Military Change and European Society*, London, Macmillan, 1991.
P. Brioist , H. Drevillon, P. Serna, *Croiser le fer : Violence et culture de l'épée dans la France moderne (XVIe-XVIIIe siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.
-Funcken (L), *Le Costume, l'armure et les armes au temps de la chevalerie. 2*, Le Siècle de la Renaissance, Paris :Casterman, 1978.
-Hale (J.-R.), *War and Society in Renaissance Europe (1450-1620)*, Hambledon, 1983, London, 1985.
-*Artistes and warfare in the Renaissance*, New Haven, Yale Univ. Press, 1990.
-Huizinga (J.), « La valeur politique et militaire des idées de la chevalerie à la fin du Moyen Age », *Revue politique et militaire d'Histoire diplomatique*, t.35, 1921, p.126-138.
-Lemonnier (H.), *Charles VIII, Lois XII, François Ier et les guerres d'Italie (1492-1547)*, 1903, Paris, Edition Tallandier, 1982.
-MacCarthy (D.), *La Cavalerie au temps des chevaux*, Editions Presse Audiovisuel, 1989.
-Mayer (J.-P.), *Pavie, 1525 : l'Italie joue son destin pour deux siècles*, Le Mans : Cénomane, 1998.
-McNeill (W.-H.), *The Pursuit of Power. Technology, Armed Force and Society since AD 1000*, Oxford, 1982.
-Montagnon (P.), *Histoire de l'armée française : Des milices royales à l'armée de metier*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1997.
-Parker (G.), « The Military Revolution, 1550-1660 – a Myth ? », *Journal of Modern History*, XLVII, 1976, pp. 195-314.
-, *La Révolution Militaire: La guerre et l'essor de l'Occident 1500-1800*, traduit de l'anglais par Jean Joba, Paris, Gallimard, 1993, (*Military innovation and the Rise of the West 1500-1800. The Military Revolution*, Cambridge University Press, 1988).
-Pianzola (M.), *Peintres et vilains. Les artistes de la Renaissance et la grande guerre des paysans de 1525*, Paris, Presses du réel, (1962), 1993.
-Wagner (E), *Costumes et coutumes militaires de la guerre de Trente ans*, Laurence Dubois (L.) (traduit du tchèque par), Paris, Grüd, 1981.

-Sallmann (J-M), « L'évolution des techniques de guerre pendant les guerres d'Italie (1494-1530) », dans *Passer les Monts ; Français en Italie-l'Italie en France(1494-1525)*, Xe colloque de la Société française d'étude du Seizième Siècle, J. Balsamo (édité par), Paris, Honoré Champion, 1998.

Table des Matières

Introduction
1. La place centrale de l'homme p. 5
2. Etudes sur le corps à la Renaissance p. 9
3. les genres narratifs innovants sous le règne de François Ier et Henri II p. 11
4. Modes d'approche : Le corps percevant, perçu et le corps signifiant p. 20

PREMIERE PARTIE: Le corps percevant : la poétique du corps p. 31
Premier chapitre *Les Angoysses douloureuses* (1538) : le « roman psychologique » p. 34
1. Le regard dans l'amour pétrarquiste : l'innamoramento p. 34
2. Le réalisme subjectif dans la peinture psychique p. 40
3. Les dispositifs dominants sur le champ visuel p. 45
Deuxième chapitre : *L'Heptaméron* (1559) : l'effet de réel dans le descriptif p. 49
1. Le regard : le profane et le sacré p. 49
2. La vue : la corporéité percevante dans le descriptif p. 53
3. Genèse de l'œuvre p. 102
Chapitre trois : Récits dans la tradition de conteurs français p. 115
1. Corporéité collective chez Rabelais p. 116
2. D'autres récits brefs p. 118

DEUXIEME PARTIE: Corps perçu : culture du corps p. 132
Premier chapitre : Esthétique du corps p. 137
1. La Beauté féminine : le legs de la poésie lyrique et la querelle de femme
2. La laideur p. 143
3. Beauté masculine p. 146
Chapitre deux : La morale du corps : les conflits culturels italiens et français p. 151
1. « La querelle de la danse »
2. Les récits humanistes : conflits religieux et moraux p. 157
3. Les traités techniques : mêlée d'intérêts différents p. 161
Chapitre trois : la physionomie p. 176
1. La physiognomonie
2. La civilité érasmienne p. 182
3. Les expressions des types sociaux moraux : expressions du pathétique p. 186
Chapitre quatre : L'apparence et les habits : *Habitus* et le genre p. 191
1. Déguisement : quiproquo
2. Les habits et l'identité: codifications et évolutions sociales p. 195
Chapitre 5 : Le corps à la guerre p. 204
1. Révolution militaire p. 209
2. Culture guerrière du corps p. 219

TROISIEME PARTIE: Le corps signifiant : le geste à la Renaissance p. 232
Premier chapitre : L'évolution de la culture du geste à la Renaissance p. 238
1.Les gestes ludiques : gestes carnavalesques et liturgie populaire p. 243
2. Les gestes symboliques p. 247
3. le geste inférentiel : la sémiotique à la Renaissance p. 251
A) Geste de la rhétorique p. 253
B) Geste d'occultisme p. 258
4. Le langage gestuel p. 262
A) Geste des sourds-muets
B) Geste monastique p. 263
Chapitre deux : Interprétation du débat gestuel dans l'épisode de Thaumaste p. 272
1.L'analyse de l'épisode p. 279
2. L'interprétation des gestes p. 285
3. Conclusion de l'épisode de Thaumaste : le mécanisme du « faire croire » p. 308

Conclusion p. 320

Bibliographie p. 333

Résumé : La représentation du corps dans les textes narratifs de la première moitié du XVIe siècle

Au seuil de l'ère moderne sous le règne de François Ier et d'Henri II, la société et le régime connaissent des changements fondamentaux : la déchéance de la classe noble féodale et la montée de la classe bourgeoise modifient la dynamique de la société. Par conséquent, l'identité de l'homme, fondée jusque-là sur le statut social féodal nécessite un autre modèle de fondement. La quête d'une nouvelle forme d'identité s'effectue tout le long du siècle, préparant en conséquence l'individu moderne de la fin du siècle, représenté par l'idée de « moi » chez Montaigne. Cette évolution de la société affecte le monde des récits de la première moitié du siècle qui prennent alors leur essor. Succédant à la tradition française des conteurs, et sous l'influence de romans et de récits de tradition italienne et espagnole, les récits manifestent dans la représentation du corps le germe de l'individu moderne bien que dans la plupart des cas les personnages soient encore fondés sur des types cofidiés par la la littérature médiévale.

La première partie montre dans les jeux de regard des récits l'émergence d'une individualisation de la représentation du corps, notamment dans les *Angoysses douleureuses* et dans l'*Heptaméron*. En même temps, elle se sert de l'image du corps percevant comme point de repère pour aborder les récits dont le genre reste encore problématique. La seconde partie analyse, sous le thème du corps perçu, l'évolution de la société et de la morale en ce qui concerne le corps qui se reflètent dans la description physique des récits. L'évolution militaire est étudiée avec l'œuvre de Rabelais. La troisième partie, dérivée de la deuxième partie se concentre sur le geste. Le dialogue gestuel dans *Pantagruel* est traité avec l'objectif de déchiffrer la signification de chaque geste et enfin d'interpréter le sens des dialogues. En établissant l'inventaire de gestes de l'époque, nous lançons une hypothèse sur la parodie et la critique de la réforme monastique qui précéde la Réforme comme arrière-plan de l'épisode.
Mots clés : image, corps, récit, prose, Renaissance

Abstract : The Image of the Body in French Narratives of the First Half of the 16th Century

Under the reigns of François I and Henri II, at the threshold of the modern era, both society and government were undergoing fundamental changes : the fall of the feudal nobility and the ascent of the middle-class were changing the dynamics of the society. As a result, man's identity, which until then had been based upon the feudal system, necessitated a new social interpretation. The quest for a new form of identity took place throughout the century, eventually resulting in the concept of the modern individual by the end of the century, which Montaigne's idea of the self represents. This societal evolution inspired the prolific writing of stories in the first half of the sixteenth century. Based on the tradition of the French storyteller and under the influence of Spanish and Italian stories, the stories show in the representation of the body the germ of the modern individual, though in most of the cases the characters are still based upon certain human types codified by medieval literature.

The first part discusses the human game of observing the body and the individualization of the body, mainly in *The Angoysses douleureuse* and *The Heptaméron*. At the same time, it uses the image of the perceived body as a reference point for addressing gender narratives which still remain problematic. The second part, entitled the perceived body studies the evolution of society and the morality of the body through the described physical images in the stories. The military revolution is treated with Rabelais' works. The third part, derived from the second part, focuses on gesture. The dialogs involving gesture in *Pantagruel* are analyzed, aiming at the deciphering of each gesture and finally interpreting the dialogs' meaning. Through an inventory of the gestures of the period, a hypothesis for a parody and a critique is suggested for the monastic reformation which precedes the Reformation as a background of the episode.
Keywords : Image, body, story, narrative, Renaissance

Ecole doctorale 120 : Littérature française et comparée
Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 17, rue de la Sorbonne 2e étage, escalier C
75230 Paris Cedex 5