



HAL
open science

La transition entre récit et dialogue dans L'Heptaméron

Agnès Steuckardt

► To cite this version:

Agnès Steuckardt. La transition entre récit et dialogue dans L'Heptaméron. Anouch Bourmayan; Odile Leclercq. Styles, genres, auteurs. 20, Villon, Marguerite de Navarre, Boileau, Casanova, Sand, Genet, Sorbonne Université Presses, pp.57-72, 2020, Travaux de stylistique et de linguistique françaises. Bibliothèque des styles, 979-10-231-0695-4. <10.70551/JGUP8539>. <hal-05470336>

HAL Id: hal-05470336

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-05470336v1>

Submitted on 21 Jan 2026

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

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



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License

Anouch Bourmayan et Odile Leclercq (dir.)



Villon

Marguerite de Navarre

Boileau

Casanova

Sand

Genet

*Villon, Marguerite de Navarre,
Boileau, Casanova, Sand, Genet*

**FRANÇOIS VILLON,
TESTAMENT**

Géraldine Veysseyre

Le poète fécond en sa forge sentencieuse :
les proverbes dans le *Testament* de Villon

Isabelle Fabre

« Parler de contemplation » : le lexique
de la dévotion dans le *Testament* de Villon

**MARGUERITE DE NAVARRE,
L'HEPTAMÉRON**

Agnès Steuckardt

La transition entre récit et dialogue
dans *L'Heptaméron*

**NICOLAS BOILEAU,
SATIRES**

Éric Tourrette

La réticence dans les *Satires* de Boileau

Thibaud Mettraux

Rendre *raison* des épithètes de Boileau :
procès et redynamisation satirique

**CASANOVA,
HISTOIRE DE MA VIE**

Clara de Courson

Parler sous les plombs. Représentations
carcérales du discours dans l'*Histoire de ma vie*

Isabelle Chanteloube

Autoportrait de l'écrivain en surplomb :
la réécriture d'une aventure
dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova

**GEORGE SAND,
MAUPRAT**

Florence Pellegrini

Énonciation, idéologie, autorité :
effets de voix dans *Mauprat*

**JEAN GENET,
LE BALCON**

Mairéad Hanrahan

Style et stylisation dans *Le Balcon* de Genet

ISBN de ce PDF tiré à part : 979-10-231-3127-7

Marguerite de Navarre – L'Heptaméron · La transition entre récit et dialogue · Agnès Steuckardt

<http://sup.sorbonne-universite.fr>

Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et de l'équipe « Sens, texte, informatique, histoire » (EA 4509)
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

Sorbonne Université Presses un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0695-4
© Sorbonne Université Presses, 2021

versions numériques PDF
© Sorbonne Université Presses, 2023

Composition : Emmanuel Marc DUBOIS/3d2s (Issigeac/Paris)

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

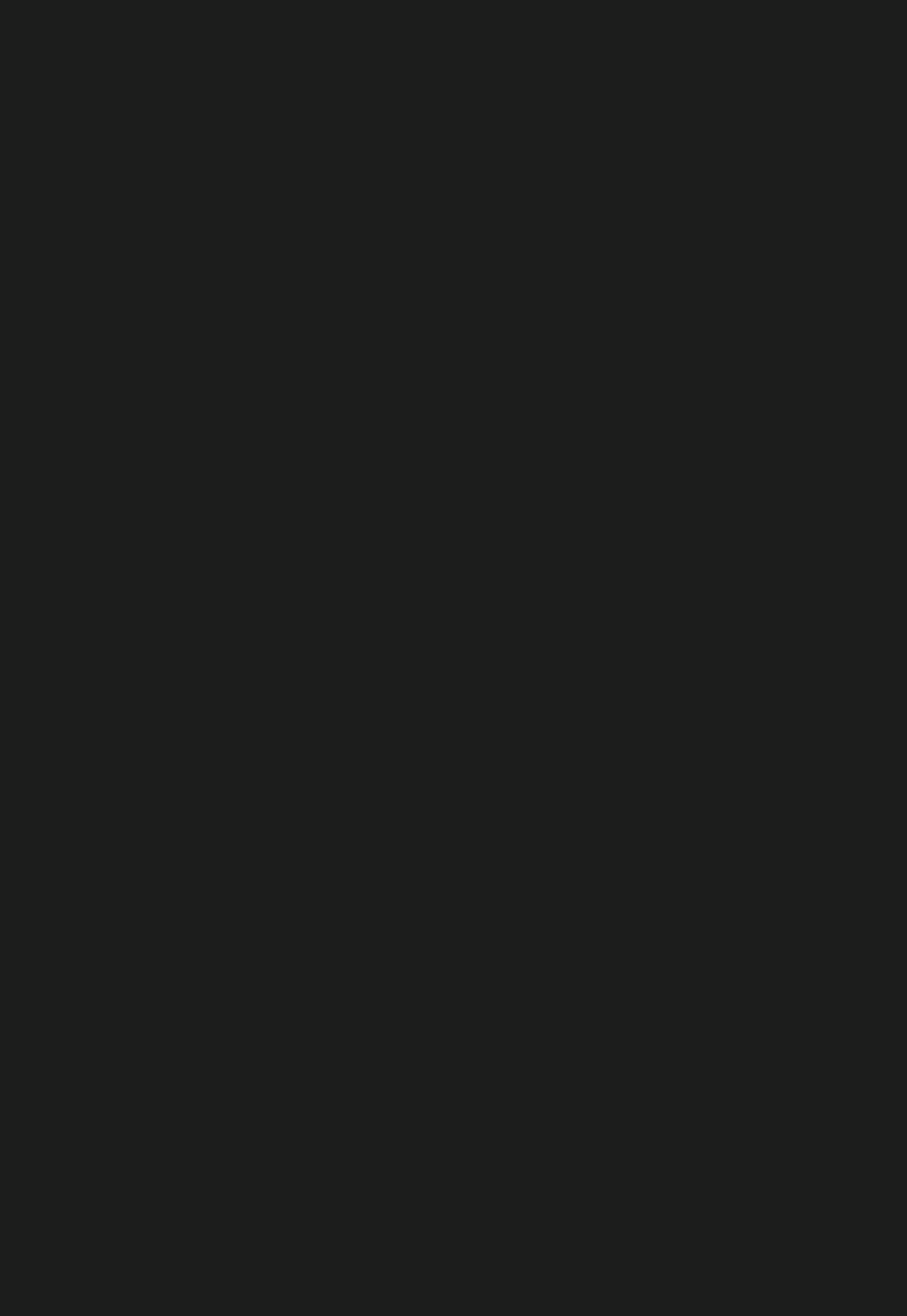
sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

Anouch Bourmayan & Odile Leclercq (dir.)

Villon,
Marguerite de Navarre,
Boileau, Casanova,
Sand, Genet

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris



Marguerite de Navarre
L'Heptaméron

LA TRANSITION ENTRE RÉCIT ET DIALOGUE DANS
L'HEPTAMÉRON

Agnès Steuckardt

En ajoutant à la fin de chaque nouvelle un dialogue entre les devisants, Marguerite de Navarre modifie profondément le modèle qu'elle hérite de Boccace : le dialogue rapporté n'est plus un simple « cadre », pour le tableau que serait la nouvelle, une « *cornice* », pur ornement du bâtiment principal, mais le cœur même de l'œuvre. Cette innovation déplacerait, selon Gisèle Mathieu-Castellani, l'ancrage générique de son ouvrage : il s'agirait d'une « conversation conteuse »¹. *L'Heptaméron* se trouve en tout cas en tension entre deux genres : le « recueil de nouvelles » et le « recueil de dialogues »². Comment procède le devisant à ce moment précis où, ayant terminé son récit, il commence le dialogue ? Récit et dialogue sont-ils simplement juxtaposés ? ou sont-ils liés par des procédés de transition ?

On définira la transition comme l'opération qui lie deux ensembles textuels A et B en introduisant un élément de B en A (transition par anticipation) et/ou un élément de A en B (transition par reprise). Pour analyser les transitions de *L'Heptaméron*, on se centrera sur la partie du recueil au programme pour l'épreuve de grammaire, c'est-à-dire les 16 premières nouvelles du recueil³, sans pour autant s'interdire d'examiner aussi les suivantes. Dans ce corpus, le dénouement du récit (A) ne semble pas anticiper sur le dialogue (B) à venir : on s'intéressera ici non à la transition par anticipation, mais à la transition par reprise. Après avoir mis en évidence la rupture entre le régime énonciatif du récit et celui du

1 Gisèle Mathieu-Castellani, *La Conversation conteuse. Les nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, PUF, 1992.

2 Nicole Cazauran, Préface à Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, éd. Nicole Cazauran, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », éd. revue 2020, p. 23 (notre édition de référence).

3 Notre corpus de travail comporte 17 nouvelles, la nouvelle 11 présentant deux versions dans l'édition au programme.

dialogue, on montrera comment le fonctionnement de l'anaphore et de la catégorisation tisse le lien textuel entre récit et discours.

UNE RUPTURE DE RÉGIME ÉNONCIATIF

58

Le passage du récit au dialogue est marqué par des changements de temps et de personne dont Émile Benveniste a donné une description bien connue⁴ : alors que le devisant utilise principalement pour son récit le passé simple et l'imparfait, il passe au présent quand il commence le dialogue. Par exemple, dans la première nouvelle, Simontault utilise dans la dernière phrase de son récit les formes verbales au passé simple *continua* et *mourut*, et dans la première du discours les formes *supplie* et *regardez* au présent de l'indicatif et de l'impératif, respectivement (1, p. 76). Ces formes indiquent également un changement du système de personne conforme aux caractéristiques habituelles du récit et du discours : *continua* et *mourut* se trouvent à la personne 3, *supplie* et *regardez*, respectivement aux personnes 1 et 2.

Les apostrophes

Le changement de personne fait l'objet dans le recueil d'un soulignement particulier : arrivé à la fin de leur récit, les devisants ouvrent la discussion par une phrase comportant l'apostrophe *mes dames*. L'absence d'apostrophe, qu'on relève dans les nouvelles 24 et 29, est exceptionnelle dans les cinq premières journées du recueil ; elle devient plus fréquente à partir de la nouvelle 53, comme si l'auteur considérait que le lecteur n'a plus besoin de marquage pour repérer le début du dialogue. Par sa nature syntaxique, l'apostrophe remplit une fonction phatique : elle accomplit un acte de « hélage »⁵, qui consiste à appeler l'interlocuteur ; alors que le devisant était en mode récit, il s'agit ici d'amorcer le dialogue : l'apostrophe contribue à accomplir le passage en mode discours.

4 Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », t. 1, 1976, p. 237-250.

5 Catherine Détrie, « Apostrophe / forme d'adresse », dans Catherine Détrie, Paul Siblot, Bertrand Vérine, Agnès Steuckardt (dir.), *Termes et concepts pour l'analyse du discours*, Paris, Champion, 2017, p. 46.

Par son contenu sémantique, l'apostrophe *mes dames* peut surprendre. Pourquoi, alors que l'assemblée de leurs auditeurs est composée à parts égales d'hommes et de femmes, les devisants ne s'adressent-ils qu'aux femmes ? Il faut situer cette apostrophe dans la tradition textuelle héritée de Boccace. L'auteur du *Décameron* commence sa première journée par une *captatio benevolentiae* adressée aux « aimables lectrices⁶ », auprès desquelles il s'excuse de la longueur du récit initial, consacré à la peste de Florence. Pendant cet épisode, il est raconté comment sept femmes se rencontrent et constituent la première assemblée de devisants, qui sera complétée par trois hommes. Dans l'introduction de chaque nouvelle, le devisant de cette assemblée à dominante féminine utilise les apostrophes *très chères amies*, *charmantes amies*, *très chères*⁷, etc. Le premier projet de *L'Heptaméron* était entièrement « féminin »⁸ : une narratrice s'adressait à des auditrices, qui n'avaient pas la parole. Si la dernière version présente une parité des devisants, l'apostrophe aux dames y est conservée, non dans le prologue, qui, contrairement à celui de Boccace, ne comporte pas de *captatio benevolentiae*, mais dans les dialogues. Sans doute faut-il voir ici à la fois l'emprise du modèle, la trace du premier projet et la prégnance d'une forme de courtoisie, qui fait de la dédicace aux dames un stéréotype des recueils de nouvelles de la Renaissance.

Un écart à cette règle de l'apostrophe aux dames doit cependant être signalé. Dans la neuvième nouvelle, Dagoucin commence le dialogue par la phrase : « Vous semble-il, Messieurs, qui n'avez voulu croire à ma parole, que cest exemple ne soit pas suffisante pour faire confesser que parfaite amour mene les gens à la mort, par trop estre celée et mescogneüe ? » (9, p. 120). L'interpellation se situe dans la suite du dialogue de la nouvelle précédente, où Dagoucin entre en débat avec Hircan, Simontault, Guebron et, plus particulièrement Saffredent, qui, contrairement à lui, ne croit pas qu'on puisse mourir d'amour : « J'en ay tant ouy parler de ses transiz d'amours, mais encores jamais

6 Boccace, *Le Décaméron*, éd. et trad. Jean Bourciez, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1988, p. 7.

7 *Ibid.*, p. 13, 21, 37 27, 46, 52.

8 Nicole Cazauran, « Sur l'élaboration de *L'Heptaméron* », dans Marcel Tetel (dir.), *Les Visages et les Voix de Marguerite de Navarre*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 23.

n'en vey mourir un » (8, p. 115). Dagoucin lui répond par un exemple contraire à l'expérience personnelle de Saffredent, et ouvre la discussion avec l'apostrophe en forme de défi *Messieurs, qui n'avez voulu croire ma parolle*, où la négation *n'avez voulu croire* marque la posture agonique. La forme de question oratoire que prend sa phrase signale également que la réplique s'inscrit dans une *disputatio* : équivalant à une exclamation renforcée, la question oratoire témoigne d'une implication subjective forte du locuteur. Cette utilisation de la modalité interrogative au début du dialogue reste exceptionnelle dans *L'Heptaméron*. Pris dans le feu de la controverse, Dagoucin paraît en oublier les formes policées qu'adopte habituellement le devisant pour introduire la discussion. À cette unique exception près, le devisant, quand il utilise l'apostrophe, s'adresse courtoisement aux dames.

Modalités et modalisations

L'apostrophe s'inscrit aisément dans une modalité impérative : outre sa fonction phatique, elle peut présenter une fonction conative, dans la mesure où elle enjoint à l'interlocuteur de réagir à l'interpellation⁹. Son affinité avec une démarche prescriptive se manifeste par l'emploi du mode verbal impératif. Dans la première nouvelle, Simontault utilise ainsi la personne 5 de l'impératif *regardez*. Il ne dit pas cependant *Regardez, mes dames*, mais *Je vous supplie, mes dames, regardez* (1, p. 76), plaçant en tête de phrase l'incidente *je vous supplie*, qui modalise l'acte jussif par la dénotation la prière. Guebron emploie, dans la cinquième nouvelle, le même procédé en modalisant l'impératif *pensez* par l'incidente *je vous prie* (5, p. 100).

Dans les nouvelles 2, 3 et 4, le devisant utilise le présentatif *voilà*, dont la nature jussive est moins visible, l'impératif *vois* se trouvant pris dans une forme composée lexicalisée. C'est ce *voilà* qui sera le plus souvent repris dans la suite du recueil (5 cas sur 17 dans le corpus, 15 sur dans l'ensemble du recueil). Une autre manière d'adoucir la modalité jussive

9 Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Les formes nominales d'adresse dans les conversations familières », dans Catherine Kerbrat-Orecchioni (dir.), *S'adresser à autrui. Les formes nominales d'adresse en français*, Chambéry, Publications de l'Université de Savoie, 2010, p. 27.

consiste à choisir l'indicatif plutôt que l'impératif: le devisant utilise le présent avec *voyez vous* (6 et 7), ou le futur *vous vous garderez* (16), prenant tous deux une valeur jussive.

Le contournement de la deuxième personne dans la forme verbale peut apparaître comme un degré supplémentaire d'atténuation. Plutôt que formuler un ordre – fût-il adouci –, Longarine choisit de poser une assertion modalisée: « Il me semble, mes dames, que si tous ceux qui ont fait pareille offense estoient punis de pareille punition, Hircan et Saffredent devroient avoir belle peur » (8, p. 112). L'impersonnel *il me semble* opère une modalisation épistémique sur l'assertion qu'elle avance. Sa mise en cause d'Hircan et Saffredent pourrait paraître quelque peu agressive, comme le souligne la réplique d'Hircan: « elle [Longarine] brouilleroit le meilleur mesnage qui soit en la compagnie » (8, p. 113). Par le biais de la modalisation épistémique, Longarine atténue l'agressivité de son propos. Le procédé qui sera repris par Nomerfide dans la nouvelle 11, après le « conte hord et salle » qu'elle a audacieusement raconté, et dans la nouvelle 14 par Simontault, qui utilise l'axiologique très péjoratif *hypocrisie* pour caractériser le personnage féminin de son récit. Ce que la modalité impérative pourrait comporter de brutal, en particulier lorsqu'elle accompagne des propos un peu vifs, est ainsi adouci par des procédés d'atténuation, qui sont essayés par série de deux ou trois, comme si le devisant précédent exerçait une forme de mimétisme sur le suivant.

L'interpellation de la deuxième personne, marquée par une présence systématique de l'apostrophe, opère, après la fin du récit, un changement de régime énonciatif et pose une séparation nette entre récit et dialogue. Ces repères linguistiques sont nécessaires, car, si l'édition de Nicole Cazauran met en œuvre par des guillemets et un saut de ligne une séparation entre récit et dialogue, ces guillemets n'existaient pas dans l'édition originale¹⁰, non plus que le saut de ligne. Combinant apostrophe et présentatif, la formule *voilà, mes dames* est le signal démarcatif le plus fréquent pour les débuts de dialogue.

10 « Dans les transcriptions des répliques au style direct, nous avons introduit les guillemets (qui n'étaient pas en usage dans cet emploi) » (Nicole Cazauran, « Le texte de la présente édition », dans *L'Heptaméron*, éd. cit., p. 605).

LA LIAISON ANAPHORIQUE

Alors que l'apparition des outils de la déixis – temps verbaux, 1^{re} et 2^e personnes – crée une rupture entre le moment du récit et celui du dialogue, les outils de l'anaphore viennent au contraire mettre du liant entre ces deux temps de la nouvelle. Quels sont, dans les débuts de dialogue, les moyens grammaticaux de l'anaphore ? Et quels sont les antécédents anaphoriques ?

Démonstratifs et déterminants comparatifs

Marguerite de Navarre recourt aux différents types de démonstratifs :

62

- l'adverbe *là* du présentatif *voilà* (2, 3, 4, 12, 15) et le pronom neutre *cecy* (6, 7) ou *ce*, agglutiné avec la préposition *pour* dans *pource* (16), qui reprennent en anaphore résomptive l'ensemble du récit ;
- le pronom féminin *ceste cy* (1, 15), qui renvoie au personnage féminin du récit ;
- le déterminant *cet* dans *ceste bateliere* (5), *cet exemple* (9), *ceste longue histoire* (10), *ce gentil pasteur* (11a), *ce compte* (11b), *ceste dame* (14), qui, avec le substantif qu'ils actualisent, anaphorisent soit un personnage (1 ; 5 ; 14 ; 15), soit, c'est le cas le plus fréquent, le récit lui-même.

Une autre détermination anaphorique apparaît avec les mots *pareil* et *tel*, classés dans la catégorie des déterminants indéfinis¹¹, mais qui s'appuient, par leur sème comparatif, sur une référence au cotexte, tout en invitant l'interlocuteur à entrer dans une démarche analogique. Par l'analogie, le discours prend un caractère argumentatif. Dans l'ouverture de dialogue de la 5^e nouvelle, Longarine pose, par le déterminant *pareil* des groupes nominaux *pareilles offenses* et *pareille punition*, une analogie entre, d'une part, les « offenses » et la « punition » des personnages de son histoire et, d'autre part, les offenses supposées d'Hircan et Saffredent et la punition qu'ils pourraient recevoir. L'analogie amorce le mécanisme de transposition du conte à d'autres situations, ici celle de certains membres de l'assemblée. De même, quand Parlamente dit : « Il me semble, mes dames, que celles à qui on presente de telles choses devroient desirer à

11 Nathalie Fournier, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 2002, p. 137.

en faire œuvres qui vinssent à si bonne fin, qu'il fait à ceste dame » (13, p. 189), elle tisse une analogie entre la bague du conte et « telles choses », et par là, entre la dame du conte et « celles à qui on presente telles choses ». L'analogie est posée cette fois avec une catégorie de personnes plus large. Dans les deux cas, la devisante utilise la modalisation *il me semble*, qui atténue l'imposition d'une argumentation par analogie, adoucissant ainsi le passage d'un texte narratif à un dialogal-argumentatif.

On remarquera que *L'Heptaméron* ne met pas en œuvre dans ces passages les moyens les plus courants de l'anaphore : le pronom personnel, le groupe nominal à article défini (sauf une fois, en 11A, avec *les belles viandes*), le pronom relatif. La préférence est donnée aux démonstratifs, et, parmi les démonstratifs, à ceux qui sont employés dans une anaphore résomptive (du type *ceste histoire*, ou *cecy*). Le caractère structurant des démonstratifs employés dans ces anaphores, résomptives d'un ensemble discursif, et parfois appelées *déictiques discursifs*, a été observé dans les textes médiévaux :

Dans les manuscrits médiévaux, dont le mode d'organisation textuelle et matérielle diffère de celui des imprimés modernes, le déictique discursif joue le rôle d'un marqueur de structuration dont la fonction se compare à celle d'un signe de ponctuation (l'alinéa de paragraphe par exemple, ou les guillemets de fin du discours direct) dans l'imprimé moderne¹².

Le texte de Marguerite de Navarre, pour lequel, on l'a dit, dans l'édition originale, les guillemets ne sont pas d'actualité trouve dans ces démonstratifs des moyens de mettre en évidence la structuration du texte.

Analyse sémantique des anaphores

L'anaphore a quelquefois pour antécédent des personnages du récit : le pronom démonstratif *ceste cy* (1 et 15), qui donne une simple instruction référentielle sans apporter d'information sémantique, et les groupes

12 Céline Guillot, « Démonstratif et déixis discursive : analyse comparée d'un corpus écrit en français médiéval et d'un corpus oral de français contemporain », *Langue française*, 152, 2006, p. 61.

nominaux *ceste basteliere* (5), *ce gentil pasteur* (11a), *ceste dame* (14). La reprise par *ceste dame* de *la dame*, sept lignes plus haut est un cas type d'anaphore fidèle, assurant la continuité textuelle. L'anaphore *ce gentil pasteur* accomplit, quant à elle, une recatégorisation du personnage principal du récit, nommé dans le cours de la narration *un cordelier* puis *le cordelier*. Cette recatégorisation permet à Nomerfide de filer une métaphore ludique, jouant sur la métaphore évangélique du pasteur. En déclarant : « Voilà, mes dames, les belles viandes, dequoy ce gentil pasteur nourrissoit le troupeau de Dieu » (11a, p. 163), elle pose une analogie entre les nourritures spirituelles que le prêcheur dispense aux fidèles, et les « viandes » que le « pasteur » donne à son « troupeau ». Cette métaphore des « viandes », qui vient à la suite d'un conte où les demandes de victuailles étaient au centre des discours du cordelier, renforce la continuité thématique entre récit et dialogue.

64

Plus sobrement, dans la nouvelle 5, le groupe nominal *ceste basteliere* reprend le substantif *basteliere* qui avait été utilisé au début du récit et repris en cours de narration par une série de pronoms personnels, sans apporter d'information sémantique nouvelle. Le dernier pronom personnel *elle* (« elle estoit eschappé », 5, p. 99) désignant dans le récit la batelière se trouve à une page de sa reprise par le groupe nominal anaphorique *ceste basteliere*, donc à une distance textuelle relativement importante. La reprise anaphorique apparaît bien alors établir une liaison non d'une phrase à l'autre, mais d'un ensemble textuel à l'autre.

Ce fonctionnement est plus net encore dans le cas de l'anaphore résomptive, qui, avec 11 occurrences, représente le type d'anaphore le plus fréquent. Le devisant reprend alors l'ensemble du récit, qu'il catégorise soit par un pronom ou adverbe démonstratif sémantiquement vide (*cecy*, *là*), soit par un groupe nominal. Notre corpus présente trois anaphores de ce dernier type : *cet exemple* (9, p. 120), *ceste longue histoire* (10, p. 157), *ce compte* (11, p. 166). On se gardera de surinterpréter le choix des mots *histoire* et *compte*, qui semblent employés avec des sens équivalents dans l'ensemble du recueil, de même que *nouvelle*¹³ : Nicole

13 Moins fréquent qu'*histoire* et *conte*, le mot *nouvelle* n'est pas présent dans notre corpus, mais il aurait pu l'être : dans l'édition de Michel François, fondée sur le

Cazauran, analysant les emplois de *contel* *histoire/nouvelle*, montre que les devisants désignent le même récit tantôt par l'un de ces termes, tantôt par l'autre ; dans notre corpus, c'est le cas de la troisième nouvelle, désignée par le mot *compte* dans l'annonce (p. 81) et par *histoire* dans le début de dialogue (p. 87). Faut-il conclure, avec Nicole Cazauran, à une « indifférence aux mots » de la part des devisants¹⁴ ? Cette idée s'intégrerait à une lecture de *L'Heptaméron* placée sous le signe de la désinvolture, conforme au cadre de la conversation mondaine. Mais on invoquera, comme le fait par ailleurs l'éditrice, le défaut de distinction, dans la langue du xvi^e siècle, entre *conte* et *histoire*. *Compte*¹⁵ formé par dérivation régressive du verbe *conter*, désigne de façon très générale le résultat de l'acte de conter : contrairement au sens moderne de « court récit de faits, d'aventures imaginaires » (*Le Petit Robert*, 2020), le mot *conte* ne porte pas au xvi^e siècle de spécification concernant la longueur ni la nature merveilleuse ou véridique de ce qui est raconté ; ainsi le dictionnaire de Robert Estienne indique à l'article « Conte » : « Conte de choses véritables, *Historia* », où *historia* apparaît comme un hyponyme réservé aux récits véridiques. À l'article « Histoire », Estienne donne les gloses « *L'histoire des choses qui sont faictes d'an en an, Annales* » et « *L'histoire des choses aduenues selon l'ordre des temps, Temporum descriptiones* ». *Conte* désigne donc tout ce qui se raconte et *histoire* est plus spécialement orienté vers le récit de « choses advenues ». Les récits des devisants étant présentés comme toujours véridiques¹⁶, *histoire* et *conte* fonctionnent comme synonymes.

Manuscrit 1512 de la Bibliothèque nationale de France, Parlamente disait « Je sçay bien, mes dames, que ceste longue nouvelle pourra estre à aucuns fascheuse » (*L'Heptaméron*, 10, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1994, p. 83) et non « Je sçay bien, mes dames, que ceste longue histoire pourra estre à aucuns fascheuse » donné dans l'édition Cazauran, fondée sur l'édition de Gruget (1559) (p. 157). Le mot *nouvelle*, emprunté à l'italien *novela* avec référence au *Décaméron*, n'est pas encore enregistré dans le dictionnaire de Robert Estienne ; le dictionnaire de l'Académie française le définira en 1694 par « Certains contes d'aventures extraordinaires, certaines petites histoires, comme les contes de Bocace, etc. ».

14 Nicole Cazauran, « Les devisants de *L'Heptaméron* et leurs “nouvelles” », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1996/5, p. 884.

15 Ainsi orthographié par une confusion, très fréquente au xvi^e siècle, avec son homophone *conte*.

16 C'est la différence que revendique *L'Heptaméron* par rapport au *Décaméron* :

Le mot *exemple* ne s'inscrit pas en revanche dans cette série synonymique. Étudiant le paradigme désignationnel du récit dans *L'Heptaméron*, Nicole Cazauran remarque que ce mot apparaît plus souvent qu'*histoire*, *conte* et *nouvelle*:

Surtout, le mot est à part : ce n'est pas un synonyme qui viendrait s'ajouter à *conte-histoire-nouvelle*, bien qu'en annonce, (sept fois sur douze) il soit joint à *conte* ou à *histoire*; il n'est pas réservé, comme tout, à un certain genre de récit et convient aussi bien au plaisant qu'au tragique. Ambivalent entre morale et rhétorique, le mot *exemple* se réfère toujours, plus qu'à l'acte narratif, à l'intention qui l'inspire¹⁷.

66 *Exemple* appartient à la fois à la rhétorique, en tant que type d'argumentation qui consiste à recourir à l'expérience particulière pour démontrer une thèse générale, et à la morale, parce que la thèse défendue définit aussi une règle de conduite. L'occurrence du mot *exemple* dans notre corpus (9, p. 120) illustre cette double valeur sémantique. Le récit de Dagoucin, ainsi catégorisé, prend place dans sa controverse avec Saffredent¹⁸ : il vient illustrer la thèse selon laquelle on peut mourir d'amour. La visée argumentative était explicitée, sur le mode parodique, dans l'annonce : « A fin, dist Dagoucin, que ma veritable parole suyvie de signes et miracles, vous y face ajouter foy, je vous reciteray une histoire advenue depuis trois ans » (8, p. 115). La subordonnée finale introduite par *a fin* déclare l'intention de persuader ses auditeurs, en empruntant une formule évangélique décalée, qui introduit une solennité caricaturale et vient tempérer l'ardeur oratoire par une touche d'autodérision. Après le récit, l'interpellation sur le mode de la question oratoire « Vous semble-il, Messieurs, qui n'avez voulu croire à ma parole [...] ... » (9, p. 120) confirme la visée argumentative, voire polémique, comme le suggère l'antagonisme marqué par la négation dans la relative. Ce caractère argumentatif est réaffirmé à la fin du dialogue

Paralamente déclare dans le Prologue que le projet de Marguerite est d'« en faire autant, sinon en une chose differente de Boccace, c'est de n'escrire nouvelle, qui ne fust veritable histoire » (p. 65).

¹⁷ N. Cazauran, « Les devisants de *L'Heptaméron* et leurs "nouvelles" », art. cit., p. 887.

¹⁸ Voir *supra*, p. 59-60.

par la reformulation : « Madame, je vous prouve par exemple l'amour vertueuse d'un gentil-homme jusques à la mort » (9, p. 121-122), où *je vous prouve par exemple* renvoie au raisonnement inductif. Du point de vue de la morale, l'histoire de Dagoucin est celle d'un jeune homme qui, par respect des conventions sociales, choisit de taire son amour ; elle vise à édifier les auditeurs par l'exemple d'une « parfaite amour », selon la formule qu'emploie Dagoucin dans l'amorce du dialogue, ou d'une « amour vertueuse », comme l'indique son intervention finale. L'anaphore par le mot *exemple* présente le récit comme un argument ou un apologue, dont le devisant tire des conclusions plus générales.

Si les mots *histoire/contel/nouvelle* apportent des indications moins précises qu'*exemple*, ils amorcent aussi, en tant qu'anaphores résomptives, une démarche de catégorisation. Chez Ésope, la morale de fable commence par « *o muthos dêloi oti* » (« l'histoire montre que »), marquant le passage de la narration à l'interprétation livrée par le narrateur ; les fabliaux, dont Boccace et Marguerite de Navarre tirent leur matière, comportent aussi ce type de formule. Les anaphores résomptives de *L'Heptaméron* ouvrent de même la voie à une prise de distance avec le récit et à une démarche interprétative.

LA MONTÉE EN GÉNÉRALITÉ

Comme dans les fables, l'interprétation du récit passe dans *L'Heptaméron* par des opérations de catégorisation des personnages du récit. Ce type d'opération s'observe dans toutes les premières phrases de dialogue de notre corpus, à l'exception des nouvelles 10, 11b, et 14. Dans la nouvelle 14, la montée en généralité ne se fait pas dans la première phrase, mais dans les deux suivantes. Dans les nouvelles 10 et 11b, la première phrase du dialogue est consacrée à des commentaires stylistiques sur le récit : à la demande d'excuse « Je sçay bien, mes dames, que ceste longue histoire pourra estre à aucuns fascheuse » (10, p. 157) de Parlamente répond le *satisfecit* « Il me semble, mes dames, que ce compte n'a esté ne long ne melencolicque » (11b, p. 166) de Nomerfide. La présence du commentaire métalinguistique a pour effet, dans la nouvelle 10, de retarder la montée en généralité, qui est effectuée dans

la deuxième phrase, avec le groupe nominal défini générique *les hommes*. Le récit de Nomerfide, conte « hord et salle », s'écarte quelque peu du modèle général et Oisille coupe court à la discussion : il n'y a pas de montée en généralité dans le dialogue de la nouvelle 111.

L'Heptaméron, nouvelle 1 à 16 : la première phrase du dialogue

1, p. 76	Je vous supplie, mes dames, regardez quel mal il vient pour une meschante femme, combien de maulx se feirent par le péché de ceste cy.
2, p. 80	Voilà, mes dames, une histoire véritable, qui doit bien augmenter le cœur à garder ceste belle vertu de chasteté.
3, p. 87	Voilà, mes dames, une histoire que volontiers je vous monstre icy par exemple, à fin que, quand voz mariz vous donneront les cornes de chevreul, vous leur en donnez de cerf.
4, p. 96	Voilà, mes dames, qui devroit donner grande crainte à ceux qui presument ce qui ne leur appartient.
5, p. 100	Je vous prie, mes dames, pensez que, si ceste basteliere eut l'esprit de tromper deux si malicieux hommes, que doivent faire celles qui ont tant veu et leu de beaux exemples [...]?
6, p. 103	Par cecy, voyez vous, mes dames, combien est prompte et subtile une femme à eschapper d'un danger.
7, p. 106	Par cecy voyez vous, mes dames, que la finesse d'un homme a trompé une vieille et saulvé l'honneur d'une jeune femme.
8, p. 112	Il me semble, mes dames, que si tous ceux qui ont fait pareille offense estoient punis de pareille punition, Hircan et Saffredent devroient avoir belle peur.
9, p. 120	Vous semble-il, Messieurs, qui n'avez voulu croire à ma parolle, que cest exemple ne soit pas suffisante pour faire confesser que parfaite amour mene les gens à la mort par trop estre celée et mescogneuë?
10, p. 157	Je sçay bien, mes dames, que ceste longue histoire pourra estre à aucuns fascheuse ; mais, si j'eusse voulu satisfaire à celui qui me l'a comptée, elle eust esté trop plus que longue.
11a, p. 163	Voilà, mes dames les belles viandes, dequoy ce gentil pasteur nourrissoit le troupeau de Dieu.
11b, p. 166	Il me semble, mes dames, que ce conte n'a esté ne long ne melencolicque, et que vous avez eu de moy ce que vous en avez esperé.
12, p. 173	Voilà, mes dames, qui vous doit bien faire craindre ce petit dieu qui prend son plaisir à tourmenter autant les princes que les pauvres, et les forts que les foibles, et qui les rend aveugles jusques là d'oublier Dieu et leur conscience, et à la fin leur propre vie.
13, p. 189	Il me semble, mes dames, que celles à qui on présente de telles choses devroient desirer à en faire œuvres qui vinsent à si bonne fin qu'il feît à ceste bonne dame.
14, p. 197	Il me semble, mes dames, que les finesses du gentilhomme valent bien l'hypocrisie de ceste dame qui, après avoir tant contrefaict la femme de bien, se déclara si folle.
15, p. 213	Voilà, mes dames, que, sans espargner nostre sexe, j'ay bien voulu monstre aux mariz, pour leur faire entendre que les femmes de grand cueur sont plustost vaincues d'ire et vengeance que de la douceur et amour, à quoy ceste cy sceut long temps résister, mais à la fin fut vaincue du desespoir.
16, p. 219	Et pource, mes dames vous vous garderez de nous comme le cerf (s'il avoit entendement) feroit de son chasseur. Car nostre felicité et nostre gloire et entendement est de vous veoir prises, et oster ce qui vous est plus cher que la vie.

Le plus souvent, la première phrase du devisant contient un ou plusieurs groupes nominal/nominaux générique(s) posé(s) par le déterminant indéfini ou indéfini – l'un et l'autre pouvant accomplir une actualisation générique. Il s'agit souvent de catégories très générales *les gens* (9), ou qui se contentent de poser une catégorisation en genre : *une femme* (6), *des hommes... des femmes* (7), *aux hommes* (10). Dans la nouvelle 14, la montée en généralité ne se fait pas dans la première phrase, mais dans la deuxième : « Vous direz ce que vous voudrez des femmes (dist Emarsuitte) mais ce gentilhomme fist un tour meschant » (14, p. 197), avec le groupe nominal indéfini *des femmes*, puis la suivante : « Est il dict que si une dame en aimoit un, que l'autre la doive avoir par finesse » (*ibid.*), avec le groupe nominal indéfini *une dame*, qui instancie un représentant de la catégorie, et avec le pronom indéfini *un*, dont le couplage avec *en*, passant de *ce gentilhomme* (spécifique) à *un gentilhomme* (générique), accomplit une anaphore générique¹⁹.

Pour nommer la classe des femmes et celle des hommes, les devisants ont aussi recours à des désignations déictiques : étant eux-mêmes des représentants de l'une et l'autre catégories, ils peuvent utiliser les première et deuxième personnes à valeur générique. Quand Guebron dit : « Et pource, mes dames vous vous garderez de nous comme le cerf (s'il avoit entendement) feroit de son chasseur, car nostre félicité et nostre gloire et entendement est de vous veoir prises et oster ce qui vous est plus cher que la vie » (16, p. 224), le pronom *vous* désigne la classe entière des femmes, où sont incluses les auditrices, et les déterminants possessifs *notre* (*notre félicité, notre gloire et entendement*) posent l'ensemble des hommes comme possesseur.

19 L'anaphore générique « met aux prises un référent particulier dont la mention antérieure est à l'origine d'une référence à la classe à laquelle appartient l'antécédent. L'invariance d'un énoncé tel que *J'ai acheté une Toyota* autorise une référence générique intégrée à la classe des Toyota aussi bien à l'aide d'un pronom personnel que d'une description démonstrative : *J'ai acheté une Toyota, parce que ces voitures sont robustes ; J'ai acheté une Toyota, parce qu'elles sont robustes* » (Georges Kleiber, « Marqueurs inférentiels et processus interprétatifs : pour une approche "plus sémantique" », *Cahiers de linguistique française*, 11, 1990, p. 253). Ici, l'antécédent est *ce gentilhomme* et la reprise se fait par le pronom personnel *en* (substitut de *de gentilhomme*).

Parfois la catégorisation saisit un groupe plus restreint; elle peut être posée par un groupe nominal: *les princes... les pauvres, les forts... les faibles* (12, p. 173), *les femmes de grand cœur* (15, p. 213), ou par une relative périphrastique: *ceux qui presument ce qui ne leur appartient* (4, p. 96), *tous ceux qui ont fait pareille offense à leurs femmes* (8, p. 112), *celles à qui on présente de telles choses* (13, p. 189). Se trouve alors instanciée, à un niveau de généralité plus faible, une classe d'individus incluant les personnages du récit. Dans ces différents cas de figure, la succession *nomination spécifique*/*nomination générique* présente le personnage du récit comme un exemplaire de sa catégorie et fait passer de l'histoire particulière à l'« exemple » à valeur générale.

70

Un palier: le groupe nominal indéfini spécifique

Dans trois nouvelles du corpus, on observe des reprises du lexème désignant des personnages du récit avec une détermination indéfinie. Par exemple, dans la nouvelle 1, la dernière phrase du récit désignait le personnage principal par le groupe nominal défini spécifique *la mauvaise femme*, et la première phrase du dialogue enchaîne: « Je vous supplie, mes dames, regardez quel mal il vient pour une meschante femme » (1, p. 76). Le groupe nominal indéfini *une meschante femme* pose un référent spécifique (le personnage principal du récit), mais, par le choix de l'article indéfini, il l'instancie en tant qu'exemplaire de la catégorie *meschante femme*, sans passer par l'anaphore. Il s'agit alors de rompre la continuité textuelle pour se détacher du récit et amorcer une montée en généralité. Ce passage par le palier d'une instanciation indéfinie s'observe également dans la nouvelle 2, où *cette martyre de chasteté* est repris à la fin du récit par *une femme si vertueuse*, et dans la nouvelle 7, qui passe de *Ceste pauvre vieille / sa fille / le marchand à une vieille / une jeune fille / un homme*. Le groupe nominal indéfini spécifique représente dans les trois cas cités une étape intermédiaire entre le niveau spécifique du récit et le niveau générique du dialogue.

D'un cas spécifique à un autre

Les dialogues déploient volontiers la mise en application de la règle générale, opérant la redescende du générique au spécifique. Dans la

nouvelle 1 par exemple, le dialogue passe du générique *toutes les femmes* (deuxième phrase) au spécifique *quant est de moy* (troisième phrase) (p. 76). Cette opération peut être effectuée dès la première phrase : la nouvelle 3 raconte l'histoire de la Royne, qui, trompée par le Roy, lui rend la pareille ; le début du dialogue indique : « Voilà, mes dames, une histoire que volontiers je vous monstre icy par exemple, à fin que quand voz mariz vous donneront les cornes de chevreul, vous leur en donnez de cerf » (3, p. 87). La règle générale, du type à *trompeur trompeur et demi*, reste alors implicite. On passe du cas particulier du récit à un autre cas particulier, sans expliciter le cas général sous lequel l'un et l'autre se rangent. La montée en généralité est alors opérée directement, en enchaînant cas exemplaire et cas applicatif.

71

Analysant ces premières phrases de dialogue, les commentateurs y voient une « conclusion »²⁰ ou une « fin de récit »²¹. La frontière entre récit et discours peut paraître ténue, tant le début de dialogue est étroitement lié au récit. Il s'en détache certes clairement par les indices déictiques, mais s'y ancre par les reprises anaphoriques et par les expressions référentielles. Le moment où le texte met en œuvre la solution de continuité entre le régime énonciatif du discours et celui du récit, est donc aussi celui où s'élabore leur articulation.

Notant les récurrences formelles de ces transitions, Gisèle Mathieu-Castellani estime que la « rhétorique strictement codifiée » de « topos de fin de récit » est « si monotone que le lecteur est tenté de ne plus lui prêter attention »²². Pour peu qu'il lui prête néanmoins attention, il y repérera des variations dans l'interpellation de l'interlocuteur, dans la liaison anaphorique et dans la montée en généralité. Ainsi, le caractère didactique de l'interpellation est plus ou moins masqué par les devisants ; les reprises anaphoriques portent généralement sur l'ensemble du récit, mais quelquefois sur les personnages ; la montée en généralité procède le

20 N. Cazauban, « Les devisants de *L'Heptaméron* et leurs “nouvelles” », art. cit., p. 886-893.

21 G. Mathieu-Castellani, *La Conversation conteuse*, op. cit., p. 81.

22 *Ibid.*, p. 82.

plus souvent par une inclusion directe dans une expression référentielle générique, mais aussi par palier, ou implicitement.

Ces variations, sans mettre en jeu des moyens aussi divers que « l'art de la transition » de Jean de La Fontaine²³, travaillent les procédés de passage entre récit et morale, hérités de la fable et du fabliau, en les réinventant. Les transitions entre récit et dialogue de *L'Heptaméron*, comme les transitions entre récit et morale des fables, accomplissent un passage en discours, mais alors que celles des fables se referment sur la parole solitaire du moraliste, les « morales » de *L'Heptaméron* sont la première thèse de la *disputatio* qu'elles ouvrent.

²³ Leo Spitzer, « L'art de la transition chez La Fontaine », dans *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970 coll. « Tel », p. 166-207.

TABLE DES MATIÈRES

FRANÇOIS VILLON

TESTAMENT

- Le poète fécond en sa forge sentencieuse :
les proverbes dans le *Testament* de Villon
Géraldine Veysseyre9 **229**
- « Parler de contemplation » :
le lexique de la dévotion dans le *Testament* de Villon
Isabelle Fabre..... 33

MARGUERITE DE NAVARRE

L'HEPTAMÉRON

- La transition entre récit et dialogue dans *L'Heptaméron*
Agnès Steuckardt 57

NICOLAS BOILEAU

SATIRES

- La réticence dans les *Satires* de Boileau
Éric Tourrette 77
- Rendre *raison* des épithètes de Boileau :
procès et redynamisation satirique
Thibaud Mettraux..... 95

CASANOVA

HISTOIRE DE MA VIE

- Parler sous les plombs.
Représentations carcérales du discours dans l'*Histoire de ma vie*
Clara de Courson123

Autoportrait de l'écrivain en surplomb: la réécriture d'une aventure dans l' <i>Histoire de ma vie</i> de Casanova Isabelle Chanteloube	145
---	-----

GEORGE SAND
MAUPRAT

Énonciation, idéologie, autorité: effets de voix dans <i>Mauprat</i> Florence Pellegrini	171
--	-----

JEAN GENET
LE BALCON

230

Style et stylisation dans <i>Le Balcon</i> de Genet Mairéad Hanrahan	189
---	-----

Bibliographie	207
Résumés	223
Table des matières	229