



LES IMAGES DANS L'HEPTAMERON : EVIDENCE SEMANTIQUE DU RAPPORT ANALOGIQUE

Pascale MOUNIER (Université de Grenoble, UMR 5316 Litt&Arts)

La rhétorique formaliste des XVIII^e et XIX^e siècles a défait le lien perçu originellement par Aristote, Cicéron et Quintilien entre la métaphore et la comparaison. Elle a exclu la comparaison de la catégorie des tropes, c'est-à-dire des figures de sens, au motif qu'elle rapproche deux termes au moyen d'un mot-outil. Or la métaphore et la comparaison sont des figures qui mettent communément en relation des isotopies. À la différence de la métonymie, qui opère par contiguïté entre des éléments d'un même domaine notionnel, elles effectuent un transfert sémantique par analogie. La métaphore tend à produire une fusion, la comparaison à maintenir une distinction entre deux réalités. On les considère habituellement comme les deux principales « images ». L'emploi de l'appellatif peut prêter à discussion : le terme est parfois suspecté de lier le mécanisme analogique à l'imaginaire ou de le réduire à la représentation sensible de l'abstrait, comme le rappelle son étymologie, le substantif latin *imago* désignant un portrait peint ou sculpté d'une personne¹. Quoi qu'il en soit, le rapprochement entre un comparé et un comparant ne repose pas en l'occurrence sur un écart entre un sens propre stable et un sens imagé, ne serait-ce que parce qu'une langue n'est ni universelle ni anhistorique². Il se construit à partir des données du lexique et des rapports dynamiques qui s'établissent entre les mots de l'énoncé³. La composante morphosyntaxique a aussi un rôle en

¹ J. Gardes Tamine rappelle dans *Au cœur du Langage. La métaphore*, Paris, Champion, 2011, p. 205-225, le rôle des surréalistes et de Bachelard dans l'application du terme *image* à la métaphore, utilisé à partir du XIX^e siècle, par opposition aux héritiers de la tradition rhétorique, qui préfèrent parler de *figure*. Elle tend à réévaluer l'emploi d'*image*, tout en appelant à la prudence sur les implications psychologisantes et concrétisantes que peut avoir le substantif.

² J. Gardes Tamine, *ibid.*, p. 13-22, fait apparaître l'omniprésence du principe substitutif du trope dans les théories de la métaphore élaborées par les rhétoriciens, de l'auteur de la *Rhétorique à Herennius* à Dumarsais et Fontanier. M. Bonhomme signale pour sa part dans *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005, p. 19-23, la dette qu'une approche récente comme la pragmatique de Grice et Searle a à l'égard de la notion d'écart. Il subsiste d'ailleurs aujourd'hui des partisans de la déviance, tel G. Kleiber ; voir « Métaphore, analogie et polysémie : le critère occurrence », *L'Information grammaticale*, n° 145, 2015, p. 11-20. Mais l'idée de la catégorisation induite dans la langue a largement été mise à mal par les linguistes et les stylisticiens. F. Rastier notamment défend dans « Tropes et sémantique linguistique », in *Les Figures de rhétorique et leur actualité en linguistique*, dir. R. Landheer, *Langue française*, n° 121, 1998, p. 80-101, le principe d'une polysémie ouverte. Considérant qu'un sémème se définit dans un réseau d'oppositions en synchronie, il affirme qu'il n'y a pas de sens propre indépendant de la structure du lexique à un moment donné et qu'un même mot peut être senti comme plus ou moins figuré selon le contexte, le genre du texte et la situation de communication. P. Schulz va quant à elle jusqu'à nier le principe d'un emploi inhabituel du terme dans un contexte donné au motif qu'il y a toujours plusieurs manières de dire la même chose ; elle suggère d'abandonner le concept de « métaphore », trop lié selon elle à une appréhension référentialiste de la langue.

³ Sur les deux types d'approche sémantique de la métaphore, lexicale et relationnelle, voir J. Gardes Tamine, *Au cœur du Langage...*, *op. cit.*, p. 22-36. I. Tamba-Mecz soutient dans *Le Sens figuré*, Paris, PUF, 1981, le point de



hiérarchisant les relations imagées selon la nature des mots et la structure de la phrase⁴. Le discours dans ses aspects pragmatiques et le texte dans son organisation conditionnent également le parcours interprétatif qu'effectue le récepteur.

L'analyse des images dans *L'Heptaméron* gagne à prendre en compte toutes les échelles, du mot au texte, et tous les niveaux, du lexique au discours, du fonctionnement du processus figuratif. Sans prétendre à un relevé exhaustif des métaphores et des comparaisons du recueil ni même à une analyse systématique des occurrences relevées, nous souhaitons démontrer le bénéfice d'une telle approche pour saisir les enjeux argumentatifs d'une œuvre reliée à la tradition narrative édifiante. La recherche de l'efficacité persuasive se manifeste d'emblée par un très faible nombre de figures ornementales constituées d'un comparant inanimé, appartenant à la nature, ou animé, emprunté à la mythologie ou l'histoire, développé en tête de phrase, comme dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore et plus tard *Le Printemps* de Jacques Yver⁵. Elle ressort ensuite du soutien que les images apportent à la défense d'une thèse, explicite ou non, dans le dialogue des devisants, dans le récit inséré assumé par l'un de ceux-ci ou à l'occasion dans le récit-cadre pris en charge l'auteure-narratrice. Les figures en question contribuent à la visée argumentative par leur capacité à signifier en peu de mots et en provoquant la surprise⁶. C'est là un héritage de la conception rhétorique forgée dans l'Antiquité, qui domine au XVI^e siècle. Même si Aristote insiste dans la *Rhétorique* sur la puissance cognitive de la métaphore, en tant qu'elle favorise la fulgurance de la pensée, il invite le rhéteur à l'exploiter à des fins persuasives. Cicéron et Quintilien renforcent cette position et donnent une valeur plus importante à la comparaison qu'à la métaphore, définie comme une comparaison abrégée, dans la mesure où elle exhibe le déplacement analogique⁷. Or le discours oratoire ne saurait tolérer l'obscurité du sens : pour insolite qu'elle soit parfois, l'image doit rester claire. Les poéticiens de la Renaissance, tels Aneau et Peletier, critiquent l'entrave à la propriété des mots en invoquant une incompréhension possible de la part du lecteur. Plus que Rabelais et Montaigne, Marguerite de Navarre semble ainsi privilégier la force persuasive de l'image, au détriment de son rôle pour la connaissance. Elle mobilise à notre sens trois procédés pour produire un sentiment d'évidence sémantique du rapport analogique. Le premier consiste à faire appel à un savoir linguistique partagé, le second à éclaircir le sens par le contexte immédiat et le troisième à faire surgir un bon mot et à le déployer au cours d'une nouvelle.

vue relationnel en montrant l'existence de plusieurs relations figurées dans une même structure métaphorique, à savoir un double transfert de qualités du comparant au comparé et du comparé au comparant.

⁴ J. Gardes Tamine reproche dans *Au cœur du Langage...*, *op. cit.*, p. 86-88, à la méthode linguistique d'I. Tamba-Mecz de ne pas assez tenir compte de la différence entre métaphore *in praesentia* et métaphore *in absentia*, de supposer une équivalence entre des phrases comme *Achille est un lion* et *Achille rugit* ou encore de délaier le phénomène de la métaphore filée. Elle invite à une analyse stylistique à la fois compositionnelle et combinatoire des énoncés figuratifs.

⁵ On sait la défiance de l'auteure vis-à-vis de « la beauté de rhétorique » (p. 65) et le privilège qu'elle accorde à la « vérité » (p. 65) des nouvelles, à comprendre non seulement au plan des événements rapportés mais aussi en termes philosophiques et moraux. Ici et ensuite nous citons *L'Heptaméron* d'après l'édition de N. Cazauran et S. Lefèvre, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2020 [1^e éd. 2000]. Bien sûr de nombreux genres didactiques ont exploité cette fonction avant le recueil ; voir P. Ménard, « Le langage figuré en moyen français », in *Le Langage figuré*, dir. G. di Stefano et R. M. Bidler, *Le Moyen français*, n° 60-61, 2007, p. 7-35.

⁶ Sur l'argumentativité des figures en général voir M. Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, *op. cit.*, p. 178-186 ; sur le potentiel persuasif spécifique de la métaphore voir *Métaphore et argumentation*, dir. M. Bonhomme, A.-M. Paillet et P. Wahl, Paris, L'Harmattan, 2017.

⁷ Voir F. Delarue, « Quelques remarques sur métaphore et persuasion chez Aristote et ses continuateurs latins », in *Métaphore et argumentation*, *op. cit.*, p. 25-55.



L'IMAGE LEXICALISÉE EN EMPLOI ISOLE : UN APPEL À UN SAVOIR PARTAGÉ

L'image ponctuelle coupée du contexte a généralement un caractère lexicalisé. Elle convoque une analogie connue du lecteur de nouvelles contemporain, qui peut ou non identifier le ou les interdiscours auxquels elle est empruntée. On retrouve là une prescription des poéticiens de rendre le terme propre facilement restituable⁸. Le mot ou la locution attestée dans des usages littéraires ou sociaux qui remontent parfois au XIV^e ou au XV^e siècle participe à la vivacité du dire sans perturber la compréhension.

Mot

Le terme imagé en emploi isolé est souvent en voie de figement. Si la métaphore est totalement lexicalisée, on aura, non plus une image, mais un sens figuré⁹. Vu l'enregistrement lacunaire des sens figurés des mots dans les dictionnaires du temps, il n'est pas toujours facile de déterminer si le processus de lexicalisation est ou non abouti ; mais la coupure par rapport au contexte constitue un indice significatif¹⁰. Il faut aussi tenir compte de l'évolution de la langue, ce qui suppose de la prudence par rapport à notre expérience actuelle. *Tresbuscher* n'a par exemple plus de sens figuré moral aujourd'hui, alors que Gerson et d'autres auteurs lui donnent l'acception de « chuter dans le péché, prendre un état désastreux », si bien qu'on peut supposer un effacement du rapport analogique pour ce terme dans un passage de la nouvelle 32¹¹. On peut penser de même de nombre de métaphores pour désigner l'amour, vulgarisées par la littérature antérieure¹². Celles de la brûlure, la blessure, la maladie, la prison et l'esclavage viennent de la tradition idéalisante courtoise, tandis que celles de la nourriture et l'animalité héritent de la veine satirique des fabliaux, de la nouvelle elle-même et de la farce. La passion apparaît ainsi régulièrement comme une « fièvre » ou un « feu » :

1. « [...] vous ne mourrez point d'une telle *fièvre*. » (70, p. 584)
2. [...] sa dissimulation luy engendra un tel *feu* dedens le cœur, que souvent il tomboit malade [...]. (13, p. 177)

Dans le premier passage (1.) la métaphore reçoit un comparé dans le contexte de gauche, à savoir « l'amour » (70, p. 584). Dans le second (2.) elle n'en n'a pas, ce qui accentue son figement et tend à en faire une catachrèse. Le lecteur reconstitue, quoi qu'il en soit, le GN *la fièvre de l'amour* et *le feu de l'amour*, qui présente la structure [comparant, *de*, comparé]. Il

⁸ Dans « Montaigne et le 'magasin des mots et des figures'. Le travail de la métaphore dans la langue des *Essais* », in *La Langue de Rabelais. La langue de Montaigne*, dir. F. Giaccone, Genève, Droz, 2009, p. 481-505 et ici p. 484, T. V. D. Le Flanhec signale que Peletier s'oppose aux rapprochements inattendus. Postulant que « les Métaphores se font sur choses connues et générales », il autorise de parler de *feu* pour l'amour et de *la fleur de l'âge* pour l'adolescence mais refuse le GN *les fenêtres de l'entendement* pour les oreilles.

⁹ I. Tamba-Mecz établit dans « Sens figuré et changement de sens », *L'Information grammaticale*, n° 3, 1979, p. 10-13, une distinction entre sens figuré et sens métaphorique. Elle indique d'abord que le changement de sens d'un mot s'apprécie en synchronie et en diachronie, c'est-à-dire en considérant la polysémie et les modifications dans le temps. Elle signale ensuite que ce qu'elle appelle une « figure de discours », par opposition à une « figure lexicale », procède, non par création d'un nouveau sens pour le comparant, mais par maintien du sens littéral : l'expression *casser le silence* conserve le sens propre de *casser* et range le silence dans la classe des objets cassables, ce qui produit un « sens fictif » pour l'ensemble de mots.

¹⁰ T. V. D. Le Flanhec constate dans « Montaigne et le 'magasin...' », art. cit., p. 482, l'absence de mention du sens figuré de plusieurs expressions métaphoriques ou comparatives des *Essais* dans les dictionnaires d'Estienne de 1549 et de Nicot de 1606. Elle avance aussi que quand Montaigne utilise une image dans tel ou tel passage sans la commenter ou la développer, c'est un signe qu'elle n'est plus perçue (p. 490).

¹¹ « il s'en sont veuës plusieurs, que l'orgueil a fait *tresbuscher* en tel cas, dont l'humilité sauvoit celles, que l'on estimoit les moins vertueuses » (32, p. 357). Nous soulignons ici et ensuite les termes que nous commentons.

¹² Voir le relevé et l'analyse qu'en fait M. Tetel dans *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre : thèmes, langage et structure*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 16-54.



ne peut évaluer la valorisation ou la dégradation du comparé par le seul comparant, qui prend dans la langue et dans le recueil une appréciation axiologique variable.

L'effet analogique est toutefois rarement totalement neutralisé. Le comparant se trouve actualisé à des degrés divers selon les occurrences, ce qui tend à raviver plus ou moins la métaphore¹³. Parfois toute une nouvelle file une image, comme la nouvelle 10 celle de la guerre pour la cour d'Amadour à Florinde et la nouvelle 26 celle du feu pour la passion que ressentent successivement le seigneur d'Avannes et la dame chaste de Pampelune. D'autres fois des termes présents dans le cotexte immédiat ou le contexte antérieur large rendent prégnant l'univers imageant :

3. « [...] ces pechez là, mis devant tel *juge* que vous, seront tousjours pardonnez. » (45, p. 441)
4. [...] il passa joyeusement de *ce desert* en la celeste patrie. (67, p. 551)
5. « [...] je n'ay point demandé conseil, ny à maistresse, ny à mary, ny à moi-mesmes pour vous aimer : car amour s'aidant de vostre beauté et honnesteté, a eu telle puissance sur moy, que je n'ay cogneu autre *Dieu* ne *Roy* que luy. » (15, p. 202)

Hircan est un « juge » trop tolérant aux yeux de Parlamente, qui convoque avec « pechez » et « seront [...] pardonnez » un lexique théologique en rapport avec le jugement dernier (3.). Simontaut, qui rapporte l'histoire d'un couple exilé sur une île infestée de bêtes sauvages, fait allusion à une épître de saint Paul indiquant que les Hébreux au désert désiraient gagner la patrie céleste, mobilise l'image du « desert » après avoir mentionné le fait que l'épouse se console par la lecture du *Nouveau Testament* (4.). Une femme rejetée par son interlocuteur affirme qu'elle l'a aimé spontanément en le présentant comme un « Dieu » et un « Roy », le second terme se trouvant remotivé par l'objection qu'il lui a faite que François I^{er} l'interdisait de l'aimer (5.). La métaphore se délexicalise ainsi partiellement par réactivation de l'analogie à l'origine de l'emploi figuré. Le mouvement d'identification de l'individu ou du lieu à une réalité divine, spirituelle ou politique devient sensible parce qu'on perçoit telle ou telle propriété distinctive de celle-ci, à savoir la sagesse et la puissance, la dérélition ou la puissance.

Locution proverbiale

La locution proverbiale imagée en emploi isolé s'appuie pour sa part sur le discours prêté à une collectivité indéfinie. La métaphore ou la comparaison concrétisante vient renforcer la défense d'une cause en énonçant l'idée reçue de façon frappante. Beaucoup des expressions ou des énoncés doxiques de l'œuvre, qui introduisent un ton familier, viennent en l'occurrence du récit bref et du théâtre français¹⁴. M. de Navarre élimine du réservoir des formules topiques celles qui sont grasses et retient celles qui illustrent les thèmes qui lui sont

¹³ J. Gardes Tamine rappelle dans *Au cœur du Langage...*, *op. cit.*, p. 18, que « toute figure lexicalisée est susceptible de retrouver (trouver) une valeur sensible, et [qu']inversement toute figure pleinement ressentie peut se lexicaliser au fil du temps ». M. Tetel prouve dans *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre...*, *op. cit.*, p. 24, par de multiples exemples que M. de Navarre s'emploie à une « refonte délibérée d'images ou d'expressions traditionnelles ».

¹⁴ N. Cazauran et S. Lefèvre dressent dans leur édition de *L'Heptaméron* parue dans les *Œuvres complètes* de M. de Navarre, 3 vol., Paris, Champion, 2013, t. X, vol. 3, p. 1137-1165, un index des proverbes et des locutions, distinct de celui des citations bibliques, d'après les répertoires modernes de Di Stefano, Enckell, Woodrow Hassel, Le Roux de Lincy et Morawski et les dictionnaires anciens. Elles recensent quarante-cinq proverbes et cinquante-cinq locutions, auxquelles elles ajoutent une dizaine d'expressions non mentionnées par les lexicographes. R. M. Bidler arrive pour sa part dans « L'habit ne fait pas le moine : le langage figuré dans *L'Heptaméron* », in *Quant l'ung amy pour l'autre veille. Mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 25-32, au nombre d'environ cent-quatre-vingt-dix formules doxiques, proverbes et locutions confondus, et indique rapidement les sources variées de ce « patrimoine locutionnaire » (p. 25).



chers, comme le faux-semblant, la rémunération des actions et l'invocation de réalités spirituelles :

6. « [...] *il n'y a plus dangereux venin, que celui qui est le plus dissimulé.* » (23, p. 293)
7. « [...] *les hypocrites sont payez de leur loyer [...].* » (20, p. 247)
8. « [...] *ceux, qui [...] s'avancent trop de le découvrir, s'en trouvent mauvais marchands [...].* » (23, p. 294-295)
9. « *A tous les diables soyez vous donné, veu la peine que m'avez faict prendre à vous chercher.* » (28, p. 333)

La métaphore se déploie dans toute la phrase (6.) ou seulement dans le GV (7. et 8.) pour rendre sensible le caractère nuisible du mensonge, le châtement de l'hypocrisie ou encore le danger de la curiosité. Elle est plus lexicalisée dans le cadre d'une formule d'injure (9.). La périphrase conventionnelle, empruntée à l'occasion aux contes à rire ou aux romans de Rabelais, réalise une autre forme de figement de la métaphore¹⁵. L'actualisation du référent du comparant est ici à son degré minimal, la description définie fonctionnant presque comme un désignateur rigide, à la manière du nom propre.

La formule doxique peut servir à intensifier le discours. Cela se produit en particulier dans le cas de la comparaison qui exprime une similitude entre des grandeurs¹⁶. Il s'agit ici de grandir le comparé aux dimensions d'un comparant représentant le degré extrême d'une qualité. L'outil de degré convoqué peut être une forme corrélatrice tel *plus... que, aussi... que* ou *moins... que*, un adjectif comme *tel*, le verbe *sembler* ou la conjonction *comme*. L'expression de la quantité minimale ou maximale établit une équivalence entre la même propriété, non entre des faits ou des propriétés distincts :

10. [...] où elle se trouva *prise mieulx que à la glux* [...]. (11, p. 165)
11. [...] dont l'amitié *dura* (selon la coutume) *comme la beauté des fleurs des champs*. (14, p. 197)
12. « Et s'il commande d'estre *simples comme colombes*, il ne commande moins d'estre *prudens comme serpens*. » (65, p. 546)
13. [...] elle fut si treseffroyée de peur, qu'elle demeura *comme une statue* sans sonner mot. (31, p. 349)
14. [...] car je hay telles gens *comme diables*. » (35, p. 373)
15. [...] commença à crier *comme femme enragée et hors du sens* [...]. (35, p. 374)
16. [...] parla à son frere, *comme une femme hors du sens* [...] (40, p. 395)
17. [...] *comme un homme forcené et hors du sens*, tira son poignard [...]. (70, p. 580)

¹⁵ Voir celles qui désignent respectivement de la matière fécale, un lieu d'aisance et un jambon basque : « tout couvert de *moust de Bachus* » (11, p. 165), « aller au lieu où l'on ne peut envoyer sa *chambriere* » (11, p. 165) et « *tastons de cest eguillon de vin* » (28, p. 333).

¹⁶ A. Lorian remarque dans *Tendances stylistiques dans la prose narrative française du XVI^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 133-134, le goût des conteurs du XVI^e siècle pour la comparaison, notamment celle de degré. Il interprète cela par le fait que cette figure, à la différence de la métaphore, favorise une démarche analytique. Sur la différence entre la comparaison d'égalité en *comme* ou en *aussi... que* ou *autant... que* marquant une « équation quantitative » et la comparaison en *comme* renvoyant à une « identification qualitative » voir I. Tamba-Mecz, « À propos de la signification des figures de comparaison », *L'Information grammaticale*, n° 1, 1979, p. 16-20.



18. [...] apres sa mort chacun y couroit *comme à une sainte*.
(40, p. 397)
19. [...] on se fioit en luy de toutes choses, *comme à un saint*
ou un Ange. (10, p. 130)

La « glux » (10.), la « beauté des fleurs des champs » (11.) ainsi que les « colombes » et les « serpents » (12.) sont emblématiques d'une qualité partagée par le comparé et le comparant. Les comparants appartiennent chaque fois à une locution ouverte par le comparé ou le prédicat commun, à savoir les verbes *prendre* et *durer* et les adjectifs « simples » et « prudents »¹⁷. Ailleurs la locution est simplement constituée par *comme* suivi du comparant : une formule renvoie à la pétrification (13.), une autre à l'ennemi de Dieu (14.), toute une série à la folie (15., 16. et 17.) et une autre série à une entité divine (18. et 19.). Ce type d'évaluation quantitative prend en compte les sèmes qualitatifs du comparant sans réellement actualiser celui-ci.

Des locutions métaphoriques ou comparatives tendent au contraire à se défiger, comme dans le cas du mot imagé isolé, par le renforcement de la présence du comparant. Une relation sémantique diffuse s'établit entre deux univers pour le lecteur, invité à chercher le sens de l'expression imagée et à le mettre en rapport avec l'énoncé d'accueil. Le double effort d'identification du discours second, qui peut être souligné par un marqueur citationnel comme « on dict, que », et du discours premier permet de faire comprendre l'attitude d'un personnage :

20. « [...] on dict, que *place qui parlemente, est à demy gaignée*. » (18, p. 231)
21. Mais après avoir entendu ses parolles et veu ses *larmes coulans* sur son visage *comme ruisseaux*, ignorant dont en venoit *la source*, le receut humainement. (19, p. 236)
22. [...] ne pouvant plus porter ceste parole, de dire à Dieu pour jamais, s'en alla vistement *le cueur et les dents* [...] *serrez* [...]. (19, p. 235)

Guébron justifie la faiblesse des femmes face à la cour des hommes par un proverbe évoquant la négociation militaire, attesté notamment chez L. Labé et Montluc, dans un débat qui associe l'amour à la guerre (20.). Le narrateur de la nouvelle 19 attire successivement la pitié sur l'amant de Pauline pleurant pour entrer en religion en convoquant la locution verbale *faire des ruisseaux de larmes* et en y ajoutant le terme « source », désignant par syllepse à la fois la cause de l'état affectif et le lieu d'où l'eau jaillit (21.), et sur Pauline elle-même en rassemblant dans une expression deux formules doxiques mobilisant l'isotopie de l'anatomie, *avoir le cœur serré* et *serrer les dents* (22.). La métaphore véhicule ainsi une thèse toute faite, que la narration rend pertinente en rappelant discrètement l'association d'idées. La stratégie de persuasion consiste ici à s'appuyer par polyphonie sur une parole d'autorité, dont l'image participe à la formulation de l'idéologie.

Les traits de langue lexicalisés faiblement intégrés au contexte présupposent donc une clarté du rapport analogique. L'œuvre ne tâche pas d'exhiber la richesse des ressources du français, comme les romans rabelaisiens et plus tard les *Essais*. Elle crée une connivence linguistique avec le lecteur. Qu'il reconnaisse ou non le transfert de sens à l'origine de la figure, celui-ci se trouve en situation de goûter des termes et des locutions dépaysants et de se laisser

¹⁷ La locution proverbiale renvoyant à la brièveté de la vie de l'extrait 11. vient à la fois de l'expérience et d'une tradition écrite qui remonte au livre d'*Isaïe* et aux psaumes ; celle de l'extrait 12. est reprise d'une parole du Christ à ses disciples.



persuader par le rendement argumentatif de procédés d'intensification ou d'autorisation du dire comme la similitude de degré et la sollicitation de la *doxa*.

L'IMAGE À ANCRAGE CONTEXTUEL : DES INDICES DE MOTIVATION DE L'ANALOGIE

La métaphore ou la comparaison ancrée dans le contexte étroit incite pour sa part à construire un rapport imaginaire entre les univers rapprochés. Le sens n'est pas imposé de l'extérieur comme dans le cas de la stéréotypie : le lecteur doit réaliser un déplacement intellectuel qui l'amène à voir le réel différemment¹⁸. Le guidage d'un processus aussi périlleux s'opère en l'occurrence dans *L'Heptaméron* au moyen soit des données de la situation narrative soit de termes situés dans l'énoncé ou à proximité de celui-ci. Le texte motive ainsi de deux manières l'analogie.

Création d'un sens nouveau à partir de la situation narrative

Le premier mode d'orientation de l'interprétation s'appuie sur le pouvoir inventif de la fiction. Certaines nouvelles font en effet intervenir un personnage qui modifie le rapport des mots aux choses : un fourbe ou un naïf fait passer une réalité pour une autre en les nommant toutes deux de la même façon, jusqu'à ce que la supercherie ou la méprise soit dévoilée, au grand plaisir des témoins ou du lecteur. Le protagoniste réalise en quelque sorte dans son discours et dans ses actions l'opération de création d'un sens nouveau en plaquant une isotopie inattendue sur un référent. Au moment où l'image survient, elle a déjà été préparée par la situation narrative et éventuellement, en surplus, par l'emploi de la part du narrateur d'un modalisateur de similitude¹⁹. La nouvelle 52, qui rapporte le tour joué par un valet d'apothicaire à un avocat dans la ville d'Alençon, désigne ainsi un étron gelé par le syntagme « pain de sucre » :

23. [...] trouva derriere une maison un bel estron tout gelé, lequel il meit dans un papier, et l'enveloppa si bien, qu'il sembloit un petit pain de sucre. (52, p. 475)
24. [...] laissa tomber de sa manche le pain de sucre [...]. (52, p. 475)
25. [...] en s'eschauffant à boire et à manger, le pain de sucre, que l'advocat avoit en son sein, commença à degeler [...]. (52, p. 475)
26. [...] l'advocat tire son mouchoir de son sein, qui estoit tout plein du cyrop du pain de sucre fondu [...]. (52, p. 475)

La métaphore actualise pleinement le comparant dans la mesure où le référent constitue un élément physiquement présent dans le récit. Elle remotive ce qui semble une comparaison proverbiale, laissant par ailleurs de côté l'analogie alimentaire à l'origine de *pain de sucre*²⁰. Avant que le GN incongru n'apparaisse, le narrateur indique par une comparaison

¹⁸ Comme l'indique J. Gardes Tamine dans *Au cœur du Langage...*, *op. cit.*, p. 184, « la métaphore n'impose pas une interprétation, elle est seulement porteuse de significations virtuelles ».

¹⁹ T. V. D. Le Flanchec signale dans « Montaigne et le 'magasin...' », *art. cit.*, p. 485, que Fouquelin incite à user, surtout dans les textes en prose, de « prémunitions », comme *par manière de dire, s'il faut ainsi parler*, pour rendre acceptables des métaphores « dures » du type de celles des poètes de la Pléiade.

²⁰ N. Cazauran et S. Lefèvre signalent dans leur édition de *L'Heptaméron*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, t. X, vol. 3, p. 1005, la présence dans la *Comédie de proverbes* d'une phrase où la comparaison entre un étron et un pain de sucre est apparemment lexicalisée : « il n'y a non plus de comparaison d'eux à moy que [...] d'une montagne à une souris et, parlant par reverence, que d'un etron à un pain de sucre ».



construite avec le verbe *sembler* que le rusé a pris soin de donner à la déjection qu'il a enveloppée dans du papier une forme conique rappelant celle des mesures de sucre. Feignant d'adopter le regard du personnage berné, il s'amuse ensuite à user par trois fois de la métaphore *in absentia*. Il signale en même temps l'impropriété de l'univers imageant par le verbe « degeler », qui amène ensuite le substantif « cyrop », en partie seulement en rapport avec le comparant puisque l'étron se transforme en liquide fécal, non en eau sucrée.

Une analogie entre un individu et une statue amène le même type de représentation d'un problème sémiologique dans la nouvelle 65. Le narrateur évoque la façon dont une vieille femme venue prier dans une chapelle de l'église Saint-Jean à Lyon fixe une bougie sur le front d'un soldat qui s'est endormi parmi des gisants, pensant qu'elle a affaire à un personnage sculpté. L'emploi du substantif *image*, qui a ici le sens courant à l'époque de « statue », déterminé par un article défini à valeur anaphorique traduit à nouveau une double vision du monde :

27. [...] luy va mettre le feu contre le front, pour y faire tenir sa bougie : mais *l'image*, qui n'estoit insensible, commença à s'escrier [...]. (65, p. 544)
28. [...] la bonne femme les mena veoir *l'image* qui s'estoit remuée [...]. (65, p. 545)

Il s'agit de rendre compte de l'identification référentielle, qui est si forte que la dévote crie au miracle, mais aussi de s'en moquer. Les deux propositions subordonnées relatives « qui n'estoit insensible » et « qui s'estoit remuée » transfèrent de façon ironique le sème « animé » à « l'image ».

L'usage indu d'un comparant s'applique à l'occasion à un fait. La locution verbale *bailler* ou *donner les innocents*, en lien avec la fête des saints Innocents, célébrée le 28 décembre, où on peut surprendre les jeunes paresseux au lit et les fouetter, prend par exemple un sens libre dans la nouvelle 45²¹. Le tapissier qui fait croire à sa femme qu'il va fouetter par jeu leur chambrière, alors qu'il la viole puis s'ébat avec elle tranquillement une fois la crédulité de l'épouse totalement garantie, s'approprie la formule, qui est ensuite reprise abondamment par le narrateur :

29. [...] et là luy *bailla les Innocens* d'autre façon qu'il n'avoit dict à sa femme. (45, p. 438)
30. [...] elle ne ploroit plus pour *avoir les Innocens*. (45, p. 439)
31. [...] le tapissier *avoit donné les Innocens* à sa chambrière [...]. (45, p. 439)
32. [...] en se jouant tous deux à se *bailler de la neige* l'un à l'autre, n'oublièrent *le jeu des Innocens*. (45, p. 439)
33. [...] et puis luy *bailla des Innocens*, ainsi qu'à sa chambrière [...]. (45, p. 440)

Après avoir indiqué le détournement sémantique par le commentaire « d'une autre façon qu'il n'avoit dict à sa femme », Simontaut se fait complice du fourbe en répétant la locution ou en lui donnant les variantes « avoir les Innocens » et « le jeu des Innocens ». La polyphonie se fait ici corrosive ici puisque l'interprète avisé dénonce à la fois la réalité de l'adultère et l'hypocrisie. Ajoutons que la métaphore primitive associant les jeunes gens aux

²¹ C. Marot use déjà dans une épigramme du verbe complété par un pronom renvoyant à une femme dans un contexte érotique ; voir *L'Heptaméron*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. X, vol. 3, p. 991. Mais « vous innocenter » signifie seulement dans le contexte, conformément au rite social, « vous surprendre au réveil ».



saints Innocents, c'est-à-dire les enfants de moins de deux ans massacrés par Hérode à la naissance de Jésus, est oubliée. L'exploitation narrative d'une question d'interprétation du réel conduit donc à cristalliser dans la figure une discussion sur les pratiques physiques des individus et l'usage du langage. Quand le narrateur laisse totalement au personnage manipulateur la responsabilité de son discours et que le passage ne donne pas d'indice de la contradiction référentielle, l'ironie cède la place à l'allusion mystérieuse²². Le lecteur doit trouver par lui-même l'acception que prend le mot ou le syntagme, ce qui suppose d'attendre la suite du récit.

Indication d'un contact sémantique entre les domaines rapprochés

Le second type de soutien du décryptage de l'analogie consiste dans l'énoncé d'un point de contact entre les isotopies. Le prédicat commun aux deux pôles du processus analogique ou une explicitation d'une propriété du comparant ou du comparé accompagne la métaphore ou la comparaison. Cela peut apparaître avant ou après l'image :

34. [...] luy qui sçavoit donner couleur à toute tapisserie, pensa si bien *colorer* ce fait, que sa commere seroit aussi bien trompée que sa femme [...]. (45, p. 439)

35. [...] ils *desroboient* le temps de leurs propos, comme faict le larron une chose precieuse. (21, p. 255)

36. « Croyez que *tout ainsi que l'or s'esprouve en la fournaise*, aussi faict un cueur chaste au milieu des tentations, où souvent se trouve plus fort et vertueux qu'ailleurs, et se refoidist tant plus il est assailly de son contraire. » (26, p. 322)

Dans l'extrait 34. le verbe « colorer » prend le sens figuré de « donner une apparence favorable à bon droit ou non » et, par la mention antérieure du métier de tapissier de l'agent de l'action, l'acception imagée de « donner de la couleur », ce qui fait supposer que le « fait » réalisé, à savoir l'adultère, est blâmable. Dans le passage 35. le verbe « desroboient », qui a pour complément « le temps », prend aussi un sens métaphorique, mais après coup : la comparaison avec le vol d'une « chose precieuse » amène à voir les entretiens secrets de Rolandine et du bâtard comme illicites mais enviables. Dans la citation 36. la comparaison lexicalisée issue des *Proverbes* de Salomon, appliquée à la résistance que la dame de Pampelune oppose au seigneur d'Avannes, surprend d'abord puis s'éclaire progressivement par l'expression du comparé « un cueur chaste » et de l'idée que l'or se durcit à la chaleur, notion qui renvoie à la passion dans toute la nouvelle 26. Le contexte introduit un lien ou remotive un rapport usé entre des réalités éloignées par une sorte de glose.

Les devisants voire le narrateur peuvent énoncer ce commentaire de manière polémique. Le discours ou la narration soutient en l'occurrence la confrontation des idéologies sur l'amour, le mensonge ou la spiritualité au moyen de figures plus ou moins anciennes mais dont le sens échappe dans le contexte. Le locuteur répond à un adversaire réel ou fictif par un terme ou une locution frappante qu'il explicite dans le contexte de droite :

²² Voir la phrase bien connue de Lorenzo à Alexandre de Médicis dans la nouvelle 12 : « Monsieur, je vous vois querir celle qui n'entrera pas en ceste chambre sans rougir : mais j'espere que avant le matin, elle sera assurée de vous » (12, p. 170). La relative à fonctionnement périphrastique désigne à la fois la chaste sœur de Lorenzo, avec laquelle le duc de Florence veut avoir une relation sexuelle dans le lit où il l'attend, et l'épée que le gentilhomme prévoit d'utiliser pour tuer le tyran. Le verbe *rougir* est toutefois en lien avec la situation narrative : dans l'esprit d'Alexandre il signifie « se colorer sous l'effet d'une vive émotion », dans celui de Lorenzo « se colorer de sang ».



37. « Vous vivez doncques de foy et d'esperance [...] comme le pluvier du vent, vous estes bien aisé à nourrir. » (32, p. 358)
38. « Il y en a, respondit Dagoucin, qui aiment si fort et si parfaitement, qu'ils aimeroient mieux mourir, que de sentir un desir contre l'honneur et la conscience de leurs maistresses, et si ne veullent qu'elles ne autres s'en apperçoivent. — Ceux là [...], dist Saffredent, sont de la nature du Camaleon qui vit de l'air. » (19, p. 244)
39. « [...] si je le sçavois, comme j'espere, j'aurois si extreme contentement, que je ne le pourrois porter sans mourir. — Gardez vous bien, dist Guebron, de la peste : car de ceste maladie là, je vous assure. » (32, p. 359)
40. Mais avec la bonne amitié qu'il luy portoit, estoit si charitable, que souvent il donnoit à ses voisines ce qui appartenoit à sa femme, combien que ce fust le plus secrettement qu'il pouvoit. (45, p. 437)

Nomerfide reproche à Dagoucin de s'illusionner en croyant que les femmes aiment vraiment leurs amants par la comparaison proverbiale *vivre comme le pluvier du vent* : elle choisit d'insister sur le risque de vie malheureuse en convoquant le verbe *nourrir* au sens figuré de « satisfaire » dans la phrase « vous estes bien aisé à nourrir » (37.). Saffredent fait appel pour sa part, non à l'oiseau migrateur qu'est le pluvier, mais au caméléon, réputé par certains depuis l'Antiquité vivre sans boire ni manger, pour se moquer du jeune idéaliste : la proposition relative « qui vit de l'air » renseigne cette fois sur le comparant (38.). Guébron applique à son tour la métaphore de la maladie au *topos* courtois de la possibilité qu'un amant meure de joie quand il sait qu'il est aimé : il garantit le caractère inoffensif d'un tel état et fait une opposition avec « la peste », mal vraiment mortel (39.). Le narrateur de la nouvelle 45 commence quant à lui le portrait moral du tapissier lubrique en le qualifiant de « charitable » puis dévoile qu'il a eu recours à une métaphore de la générosité en ajoutant les verbes « donnoit » et « appartenoit » complétés par des substantifs renvoyant à la gent féminine (40.). D'un côté il s'agit de tourner en dérision la croyance de Dagoucin dans le parfait amour par des comparaisons ou des métaphores dépréciatives, de l'autre de critiquer l'adultère par une analogie avec une valeur morale respectable. Le locuteur en vient chaque fois à « juxtaposer la connotation édifiante ou spirituelle d'un mot » et « une connotation vulgaire »²³. Il souligne la charge conflictuelle de l'image dans la glose qu'il ajoute à celle-ci.

La motivation de l'analogie dans un passage d'étendue limitée permet par conséquent d'assurer l'argumentativité des figures. La recherche de l'évidence interprétative du rapprochement d'isotopies aide à apprécier la redescription du réel que celles-ci engagent. Quand la justification se trouve dans la fiction, le narrateur se plaît à dénoncer les identifications forcées produites par naïveté ou par ruse plutôt qu'il ne s'émerveille des trouvailles verbales des protagonistes. Quand l'explication partielle intervient dans l'énoncé, le narrateur ou les devisants formulent une opinion sur les individus et les faits, souvent en discutant l'idéologie et l'axiologie attachées à des termes ou des locutions lexicalisés.

L'IMAGE FILÉE À L'ÉCHELLE DU TEXTE : FULGURANCE ET DÉPLOIEMENT DU BON MOT

L'image développée dans un grand espace textuel prend quant à elle l'allure d'une formule qui récapitule le sens de la nouvelle. La métaphore ou la comparaison, qui s'applique à

²³ Expressions de M. Tetel dans *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre...*, op. cit., p. 37.



un élément de l'histoire, occupe soit une partie, le récit, soit la totalité, le récit et le débat, d'une des soixante-douze sections du recueil intitulées « nouvelles ». Elle surgit brusquement puis se déploie dans des termes empruntés à l'univers du comparant. Le filage garantit la lisibilité de la connexion sémantique surprenante et la visibilité de la figure, qui propose une morale.

Dans le récit

Le bon mot peut d'abord être introduit par le narrateur puis se trouver repris par celui-ci ou éventuellement par les personnages de la narration. Il convoque souvent seulement un ou deux points de contact entre les isotopies. M. de Navarre évite en effet de parcourir tout le paradigme sémantique et lexical du comparant, à la différence d'un auteur comme Montaigne, qui a certes, contrairement à Rabelais, un goût pour la clarté aussi bien que pour la fulgurance des termes et des locutions, mais qui varie le lexique imageant, multiple les sens communs aux domaines et combine les figures usées²⁴. Elle préfère recourir à quelques mots imagés qui reformulent le même rapport analogique. Le genre de la nouvelle, qui appelle la satire, et son intérêt particulier pour les comportements hypocrites l'amènent souvent à mettre ironiquement à distance l'emploi idéalisant de métaphores lexicalisées. L'épouse d'un laboureur, qui prend tôt des amants pour avoir été mariée jeune à un vieillard, finit ainsi sur le tard à se rapprocher de son curé pour autre chose que se repentir de ses fautes :

41. Et quand les gentils-hommes et gens d'apparence luy faillirent, elle *retourna* à son dernier recours, qui estoit *l'Eglise*, et print compaignon de son *peché* celui qui l'en pouvoit *absoudre* : ce fut son curé, qui souvent venoit veoir sa *brebis*. (29, p. 335)
42. [...] sa femme *joüoit son mistere* le plus secrettement qu'il luy estoit possible [...]. (29, p. 335)
43. [...] envoya querir monsieur le curé pour la *confesser*. (29, p. 335)

La métaphore religieuse se développe dans trois phrases successives. La première phrase commence par rappeler le rôle conféré à l'institution chrétienne de soutenir les âmes en péril puis se réoriente vers la sexualité avec la mention du « curé », qui fait comprendre *a posteriori* le terme « l'Eglise » comme une métonymie euphémisante de l'institution pour le desservant. Une proposition relative prolonge l'image irrévérencieuse par l'assimilation de la pécheresse à une « brebis », selon la parabole évangélique sur le pardon des péchés (41.). La seconde phrase mobilise une autre métaphore, celle du spectacle religieux : la locution « joüoit son mistere » renvoie à la fois à la fausse dévotion et à une volonté de cacher un secret (42.). La troisième phrase détourne de manière ouvertement grivoise le lexique de l'absolution avec le verbe « confesser », attesté depuis longtemps dans un sens érotique et qui a connu avec Rabelais une décomposition sous la forme de *fesser le con* (43.).

La métaphore de la piété s'applique régulièrement aux moines et aux prêtres dévoyés et aux complices de ceux-ci. Le lecteur est chaque fois invité à percevoir le double sens du lexique religieux. La nouvelle 61 commente ainsi l'action d'une Bourguignonne, menteuse et pleine de désir, allant jusqu'à s'enfuir du domicile conjugal en chemise et les pieds nus pour rejoindre un chanoine d'Autun²⁵. Le lexique du pèlerinage intervient à deux endroits pour pointer du doigt une situation d'adultère impliquant un représentant de l'Église :

²⁴ Voir l'analyse suggestive de T. V. D. Le Flanchec dans « Montaigne et le 'magasin...' », art. cit. La critique affirme notamment que l'auteur des *Essais* se plaît à exhiber les métaphores lexicalisées : il « les développe en tableaux, et en fait le cadre dramatique d'une action en plein développement » (p. 197-198).

²⁵ Voir en particulier la présentation de la comédie de l'agonie qu'elle joue à son mari : « quand elle *eut fait tous ses beaux misteres* » (61, p. 526).



44. [...] et tant que la nuict dura toute en chemise et nuds pieds *feit son voyage* à Authun, *devers le saint, qui l'avoit gardée de mourir*. (61, p. 526)
45. Et ainsi que l'on vouloit fermer la porte d'Authun, arriva *ceste pauvre pelerine, et ne faillit d'aller tout droict où demuroit son corps saint* [...]. (61, p. 527)

L'épouse se déplace, non pour participer à un culte, même si la locution *faire le voyage de* signifie « se rendre à un lieu qui contient des reliques d'un dieu ou un saint », mais pour aimer : le substantif *pelerine* s'applique de façon assez conventionnelle avant *L'Heptaméron* aux femmes qui reçoivent des carmes chez elles. L'amant se voit pour sa part mentionné par deux expressions référentielles comportant le mot *saint*, dont la locution *corps saint*, qui désigne des reliques. Les termes métaphoriques mettent au jour l'écart entre le message biblique et les usages sociaux.

Le phénomène de reformulation prend plus d'envergure quand le sens et l'appréciation affectés à l'analogie sont moins habituels. Le narrateur et les personnages masculins de la nouvelle 49 reprennent par exemple la métaphore de la prison amoureuse et en déjouent progressivement les implications courtoises. Les différents locuteurs usent des substantifs *prison*, *prisonnier*, *geolier* et *geoliere* ainsi qu'accessoirement des termes *viande*, *nourrir* et *nourriture* pour décrire la situation paradoxale de soumission et de satisfaction dans laquelle se sont trouvés les hommes qu'une femme mariée a retenus un à un plusieurs jours dans sa chambre pour jouir d'eux :

46. Et quand c'estoit le jour qu'elle donnoit congé *au premier prisonnier*, elle en mettoit *un second* en sa place. (49, p. 547)
47. [...] et après eux en vint deux ou trois autres, qui tous eurent part à *la douce prison*. (49, p. 547)
48. Mais Valnebon, à qui il faisoit mal de celer longuement une si bonne fortune, que celle qu'il avoit eue, va dire à ses compagnons : « Je ne sçay quelles *prisons* vous avez eues, mais quant à moy, pour l'amour d'une où j'ay esté, je diray toute ma vie louënge et bien des autres. Car je pense qu'il n'y a plaisir en ce monde, qui approche de celui que l'on a d'estre *prisonnier*. » Astillon, qui avoit esté *le premier prisonnier*, se doubta de *la prison*, qu'il vouloit dire, et luy respondit : « Valnebon, sous quel *geolier* ou *geoliere* avez vous esté si bien traicté, que vous aimez tant *vostre prison* ? » Valnebon luy dist : « Quel que soit *le geolier*, *la prison* m'a esté si agréable, que j'eusse bien voulu qu'elle eust duré plus longuement : car je ne fus jamais mieux traicté, ne plus content. » Duracier, qui estoit homme peu parlant, cognoissant tresbien que l'on se debattoit de *la prison* où il avoit part comme les autres, dist à Valnebon : « De quelles *viandes* estiez vous *nourry* en *ceste prison*, dont vous vous louëz si fort ? — Le Roy n'en a point de meilleures, dist il, ne de plus *nourrissantes*. — Mais encores fault il que je sache, dist Duracier, si celui qui vous tenoit *prisonnier*, vous faisoit bien gagner *vostre pain*. » Valnebon, qui se doubta d'estre entendu, ne se peut tenir de jurer : « Ha vertu bieu, j'avoys bien des compagnons, où je pensois estre tout seul. » (49, p. 457-458)



Le narrateur défige l'image de la dame dominatrice provoquant un amour irrésistible et douloureux, convoquée dans le GN antithétique « la douce prison », par le fait que les amants sont véritablement enfermés. Après avoir rappelé leur condition d'anciens soldats, Valnebon, Astillon et Duracier ajoutent une référence militaire, qui renforce le décalage entre le code courtois de l'exclusivité amoureuse et la séquestration concrète qu'ils ont subie. La notation relative à la compensation matérielle de l'acte sexuel par l'image de la restauration alimentaire s'intègre au domaine de l'incarcération et surimpose à celui-ci un sens grivois. Tout le sel de la comédie métalinguistique, qui a pour chute la reconnaissance par les trois protagonistes du fait qu'ils n'ont pas été seuls à avoir part aux plaisirs de la dame, tient dans la répétition des termes polysémiques. Les séries dérivationnelles de *prison* et de *nourrir* et le synonyme *geolier* possèdent la même acception carcérale, qui conteste l'éthique courtoise, et s'enrichissent au fur à mesure de leur emploi d'autres sens et d'autres axiologies en rapport avec une vision démythifiante de la passion.

Du récit au débat

La formule piquante peut ensuite être lancée par le narrateur puis être réutilisée par les interprètes de la narration que sont les devisants. Deux cas de figure se présentent : soit la figure forgée pour définir moralement l'action d'un personnage fait l'objet d'une discussion, soit elle donne lieu à la création d'une nouvelle image reliée à celle-ci, qui véhicule son propre point de vue. Quand les deux parties de la « nouvelle » convergent, la valeur argumentative de l'acception inédite de la métaphore ou la comparaison se voit en premier lieu renforcée. Les récits de Guébron, gentilhomme au passé de séducteur devenu sage en entrant dans la vieillesse, convoquent par exemple des images de prédation et de chasse, qui deviennent des traits d'esprit dans les débats. La nouvelle 31 présente ainsi le cordelier meurtrier et ravisseur d'une femme mariée qui l'a prise comme confesseur comme un animal féroce et terrifiant, qui surgit brusquement. Le narrateur fait du méchant homme un « loup » finalement rattrapé par le mari, tandis que Parlamente voit dans sa captive un « aigneau » et une « brebis » :

49. Incontinent accoururent tous ses gens, pour aller à leur maistre, luy aider à mener *le loup qu'il avoit prins* [...]. (31, p. 351)

50. « [...] mais entendez, que tout homme furieux, est toujours paoureux, et la crainte qu'il avoit d'estre surprins, et qu'on luy ostast *sa proye*, luy faisoit *emporter son aigneau*, comme un loup sa brebis, pour la manger à son aise. » (31, p. 352)

La métaphore du loup a plusieurs sens pour Guébron. Elle renvoie d'abord à la cruauté par référence à la réputation que le folklore réserve au loup. Elle évoque ensuite l'élimination du danger par le verbe *prendre*, relatif à la chasse. Elle suggère enfin dans l'œuvre, en écho à la mise en garde du Christ contre les faux prophètes qui viennent vêtus en brebis alors qu'à l'intérieur ils sont des loups rapaces, les pratiques intéressées des prédicateurs hypocrites²⁶. La métaphore de l'agneau se présente comme le double inversé de la comparaison avec le loup dans la réponse de Parlamente à la question, posée par Simontaut, de savoir pourquoi le cordelier n'a pas violé la femme quand elle était seule et en chemise. La maxime sur le péché de colère et la mention d'un élément psychologique, à savoir la peur d'être surpris, valident la position de Guébron sur la nature des actes du moine, à savoir principalement l'agressivité liée à la lubricité et de façon plus ténue l'attitude antichrétienne.

²⁶ La métaphore apparaît notamment dans la nouvelle 22, où il est question d'un prier réformateur de couvents qui trompe les religieuses les plus belles : « pour satisfaire à ceste couvoitise, chercha tant de moyens subtils, qu'en lieu de faire office de pasteur, il devint *loup* » (22, p. 274).



La nouvelle 16 associe pour sa part l'imaginaire de la dévoration et de la chasse à la cour faite par les hommes aux femmes. Les termes utilisés par un grand nombre de locuteurs forment une morale en partie inattendue. Après avoir insisté sur la résistance qu'une veuve de Milan oppose durant trois ans à un Français qui semble vraiment épris d'elle, la fin du récit signale brièvement que le Français réussit à faire céder la Milanaise et l'abandonne peu après. Les images prennent parti pour la chute, montrant que les dames sont victimes de discours faits pour causer leur déshonneur :

51. Mais durant trois ans ne peut avoir autre response, sinon qu'elle le fuyoit *comme le loup le levrier, duquel il doibt estre prins* : non par haine qu'elle luy portast, mais pour la crainte de son honneur et reputation, dont il s'apperceut si bien, que plus vivement qu'il n'avoit fait *purchassa* son affaire. (16, p. 217)
52. « Mais *comme la biche navrée à mort cuide en changeant de lieu, changer le mal qu'elle porte avec soy* : ainsi m'en allois d'église en église, cuidant fuir celui que je portois en mon cueur [...]. » (16, p. 219)
53. « 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 nostre contentement, est de vous veoir *prises*, et vous *oster ce qui vous est plus cher que la vie*. » (16, p. 219)
54. « [...] mais pource que *j'ay les dents si foibles, que je ne puis plus mascher la venaison*, j'advertiz *les pauvres biches* de se garder *des veneurs*, pour satisfaire sur ma vieillesse aux maux que j'ay desserviz en ma jeunesse. » (16, p. 220)
55. « Si pensons nous estre aussi sages et vertueuses, que celle que vous *avez si longuement chassée* en vostre jeunesse. » (16, p. 220)

Le narrateur présente d'abord l'appétit amoureux du Français comme un exercice cynégétique avec le verbe *purchasser*, employé plutôt habituellement dans une acception abstraite mais attesté depuis le XIII^e siècle au sens de « poursuivre avec acharnement un animal », et la peur de céder de la veuve comme une tentative de fuite devant un « loup » (51.). La femme indique ensuite à son prétendant qu'elle se sentait comme une « biche » blessée quand elle essayait de renoncer aux sentiments qu'elle avait pour lui (52.). Guébron ouvre le débat en affirmant que le récit prouve qu'il faut se méfier des belles paroles des hommes en rassemblant dans une comparaison le « cerf » et le « chasseur » (53.). Il intervient plus tard dans la discussion pour confirmer l'idée de la tromperie égoïste, en se figurant de façon plaisante en chasseur qui a autrefois goûté de la « venaison », c'est-à-dire du gros gibier (54.). Nomerfide défend pour finir l'attitude chaste face à la prédation masculine (55.). Narrateur, héroïne et devisants tombent ainsi d'accord, volontairement ou non, pour dénoncer les avances mal intentionnées en exploitant la même analogie, quitte à s'opposer sur la réaction de celles qui font office de proies.

Quand le débat amène une nouvelle image, l'interprétation de la narration évolue en second lieu d'un passage à l'autre du texte. Plusieurs conclusions apportées par les narrateurs à l'ouverture des débats et certaines réactions des devisants reprennent de fait un élément du récit en rapport indirect avec l'analogie frappante créée auparavant. Le prolongement de la première image relance le processus herméneutique. Après les métaphores de la vie d'une « image » et de l'odeur nauséabonde d'un « pain de sucre », les nouvelles 65 et 52 présentent ainsi celles de l'offrande faite à un saint et des paroles puantes :



56. « Je vous prie, mes dames, doresnavant *regardez à quels saints vous donnerez vos chandelles.* » (65, p. 545)
57. « L'on dit volontiers, dist Hircan, que *les paroles ne sont jamais puantes* : mais ceux pour qui elles sont dites, n'en estoient quittes à si bon marché, qu'ils ne le *sentissent* bien. — Il est vray, dist Oisille, que *telles paroles ne puent point*, mais il y en a d'autres qu'on appelle villaines, qui *sont de si mauvaise odeur*, que l'ame en est plus faschée, que le corps n'est de *sentir un tel pain de sucre, qu'avez dict.* » (52, p. 476-477)

Dans l'extrait 56. Guébron contredit en partie la fin de l'histoire de la femme qui allume un cierge au front d'un soldat, où il riait avec les Lyonnais de la naïveté de celle-ci mais défendait la foi crédule comme une forme de sainteté²⁷. Le bon mot s'inspire à la fois de la locution proverbiale *bailler des chandelles à un saint*, qui signifie « s'adresser à un saint », et de deux proverbes, *À tel saint, tel offrande* et *À chaque saint sa chandelle*, qui encouragent à intéresser tous ceux qui peuvent faire réussir une affaire. Le substantif « saints » se dotant du sème « humain » par la personnification antérieure d'une statue, Guébron soutient à présent l'idée qu'il vaut mieux réfléchir à qui on s'adresse avant de demander de l'aide. La leçon, toujours énoncée ironiquement, porte aussi dans la citation 57. sur une question différente de celle du récit. Elle passe par la remotivation de l'image du proverbe *Les paroles ne puent point*, utilisé pour excuser l'usage de mots gras et attesté notamment chez Cholières. Alors qu'Hircan soutient que le langage peut être grossier sans que cela fâche les auditeurs, Oisille affirme que les paroles obscènes ou « villaines », à la différence des termes scatologiques ou « puant[s] », choquent. Les références multiples à l'odorat, qui rappellent le dégoût des personnages qui ont respiré un étron dégelé, désigné par la périphrase euphémisante « un tel pain de sucre, qu'avez dict », donnent raison à la seconde. Alors que le filage de la même image du récit au débat impose une signification globale, le passage dans la partie dialoguée à une figure connexe par rapport à celle du récit tend ainsi à ouvrir le sens et à encourager à élaborer de soi-même des enseignements, même partiels et non définitifs.

L'amplification de l'image à l'échelle de la nouvelle permet donc d'accompagner le trajet entre le comparé et le comparant. La reprise à l'identique ou sous forme de variante d'une formule imagée piquante tient ici lieu d'explication : la connexion analogique se trouve justifiée par l'insistance que l'on fait sur elle. L'auteure tend à souvent se concentrer sur une seule métaphore et à en dégager un, deux ou trois sens en hiérarchisant ces derniers en fonction de leur degré d'actualisation. Le lecteur est invité pour sa part à repérer les apparitions du bon mot et à voir si le condensé de leçon que celui-ci offre se maintient ou change selon qu'il est assumé par le narrateur, les personnages du récit ou les devisants.

Les figures d'analogie de *L'Heptaméron* tendent dès lors à réduire l'incompatibilité sémantique entre au moins deux réalités. Quand elles sont lexicalisées, elles mobilisent des parcours interprétatifs déjà connus du lecteur. Quand elles font l'objet d'une glose ou qu'elles sont filées, elles limitent la déroute en exploitant pour un même rapprochement un nombre limité de termes relatifs au comparant et de sèmes communs aux isotopies. Les procédures élaborées pour parvenir à une évidence du sens sont efficaces car elles varient selon l'étendue du développement de l'image, le rapport avec leur contexte d'insertion et le lien avec le système linguistique de l'époque. Elles permettent par ailleurs de mettre le processus figuratif au service d'une thèse. L'image ne participe pas en l'occurrence de manière simple à la fonction didactique du récit bref. Sa façon de véhiculer une vérité morale sur les agissements des individus dépend de la polysémie des mots, de la dynamique du récit ou du dialogue et de la

²⁷ Le passage est supprimé par Gruget.



polyphonie énonciative. Il faut identifier les idéologies prêtées sérieusement ou ironiquement à la *doxa* ou des diverses doctrines dans tel ou tel passage pour constater la récurrence d'une leçon comme celle sur la nocivité des apparences. Pour claire que soit leur signification, les métaphores et les comparaisons témoignent ainsi de la complexité des stratégies démonstratives dans l'œuvre.



BIBLIOGRAPHIE

1. Éditions de *L'Heptaméron*

- NAVARRÉ Marguerite de, *L'Heptaméron*, éd. N. Cazauran et S. Lefèvre, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2020 [1^e éd. 2000].
- NAVARRÉ Marguerite de, *L'Heptaméron*, éd. N. Cazauran et S. Lefèvre, in *Œuvres complètes*, 3 vol., Paris, Champion, t. X, 2013.

2. Études

- BIDLER Rose M., « L'habit ne fait pas le moine : le langage figuré dans *l'Heptaméron* », in *Quant l'ung amy pour l'autre veille. Mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 25-32.
- BONHOMME Marc, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005.
- DELARUE Fernand, « Quelques remarques sur métaphore et persuasion chez Aristote et ses continuateurs latins », in *Métaphore et argumentation*, dir. M. Bonhomme, A.-M. Paillet et P. Wahl, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 25-55.
- GARDES TAMINE Joëlle, *Au cœur du Langage. La métaphore*, Paris, Champion, 2011.
- Kleiber, Georges, « Métaphore, analogie et polysémie : le critère occurrence », *L'Information grammaticale*, n° 145, 2015, p. 11-20.
- LE FLANCHEC Thérèse Vân Dung, « Montaigne et le 'magasin des mots et des figures'. Le travail de la métaphore dans la langue des *Essais* », in *La Langue de Rabelais. La langue de Montaigne*, dir. F. Giaccone, Genève, Droz, 2009, p. 481-505.
- LORIAN Alexandre, *Tendances stylistiques dans la prose narrative française du XVI^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1973.
- MENARD Philippe, « Le langage figuré en moyen français », in *Le Langage figuré*, dir. G. di Stefano et R. M. Bidler, *Le Moyen français*, n° 60-61, 2007, p. 7-35.
- BONHOMME Marc, PAILLET Anne-Marie et WAHL Philippe (dir.), *Métaphore et argumentation*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- RASTIER François, « Tropes et sémantique linguistique », in *Les Figures de rhétorique et leur actualité en linguistique*, dir. R. Landheer, *Langue française*, n° 121, 1998, p. 80-101.
- SCHULZ Patricia, *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*, Bern, Peter Lang, 2004.
- TAMBA-MECZ Irène, *Le Sens figuré*, Paris, PUF, 1981.
- TAMBA-MECZ Irène, « Sens figuré et changement de sens », *L'Information grammaticale*, n° 3, 1979, p. 10-13.
- TAMBA-MECZ Irène, « À propos de la signification des figures de comparaison », *L'Information grammaticale*, n° 1, 1979, p. 16-20.
- TETEL Marcel, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre : thèmes, langage et structure*, Paris, Klincksieck, 1992.

