

C
h
i
m
e
r
e
s



A Journal
of French and
Italian Literature

Essays in Medieval and
Renaissance Literature
in Honor of
Barbara M. Craig

Volume XV
Number 2

Chimères is a literary journal published each academic semester (Fall and Spring numbers) by the graduate students of the Department of French and Italian at The University of Kansas. The editors welcome the submission of papers written by non-tenured Ph.D's and advanced graduate students which deal with any aspect of French or Italian language, literature, or culture. We shall consider any critical study, essay, bibliography, or book review. Such material may be submitted in English, French, or Italian. In addition, we encourage the submission of poems and short stories written in French or Italian.

Manuscripts must conform to the MLA Style Sheet and should not exceed 15 pages in length. All submissions should be double-spaced and be clearly marked with the author's name and address. Please submit all material in duplicate. If return of the material is desired, please enclose a stamped, self-addressed envelope.

The annual subscription rate is \$4 for individuals and \$10 for institutions and libraries. Single copies: \$3.

Chimères is published with funds provided in part by the Student Activity Fee through the Graduate Student Council of The University of Kansas.

Please direct all manuscripts, subscriptions, and correspondence to the following address:

Editor
Chimères
Department of French and Italian
The University of Kansas
Lawrence, Kansas 66045



PRINTEMPS 1982

C H I M E R E S

Vol. 15 No. 2

Essays in Medieval and Renaissance Literature

in Honor of Barbara M. Craig

Raymond E. Whelan	Editor
Mary Dugan	Associate Editor
William Helling	Associate Editor
Erica Hill	Associate Editor
Jeanine Ipsen	Associate Editor
Susan Noakes	Associate Editor
Fred Toner	Associate Editor
Patricia Van Sickle	Associate Editor
Terrence D. Wright	Associate Editor

Advisory Board:

Corrine Anderson
Robert Anderson
John T. Booker
Jean-Pierre Boon
Mattie Crumrine
David A. Dinneen
Bryant C. Freeman

J. Theodore Johnson, Jr.
Janice Kozma-Southall
Norris J. Lacy
Susan Noakes
Marie-Luce Parker
Kenneth S. White
John Williams

Consultants:

Odile Le Sage

Chantal Whelan

© 1982 by Chimères

TABLE OF CONTENTS

ANN HYDE	A Word about the Manuscript Book of Hours at The University of Kansas (Pryce MS C1)	4
KENNETH S. WHITE	Dédicace à Barbara M. Craig: Encore des centaines.	7
RAYMOND E. WHELAN	Preface	8
PAUL HOMAN	Structure et mouvement dans <u>Le Jeu de la Feuillée</u>	13
GLENDA L. WARREN	La Création d'une <u>persona</u> chez Rutebeuf et chez Villon.	27
TERRENCE D. WRIGHT	Le Cadre du rêve dans <u>Le Roman de la Rose</u>	43
MARTHA PERRIGAUD	The Self-Made Cuckold: Marguerite de Navarre and <u>Parole féminine</u>	55
ROBERT W. BERNARD	Feminist Rhetoric for the Renaissance Woman in Marguerite de Navarre's <u>Heptaméron</u>	73

ACKNOWLEDGEMENTS

The editorial board of Chimères expresses sincere gratitude to The Helen Foresman Spencer Museum of Art, The University of Kansas, for the kind permission to reproduce photographs of the following works from its collection: "Assault on the Castle Love" (casket panel scene from La Chastelaine de Vergi, French, ca. 1300-1350), p. 42; "Judith with the Head of Holofernes" (Israhel Van Meckenem, ca. 1445-1503, engraving, gift of the Max Kade Foundation), p. 54; "Fortitude" (Italian, ca. 1515, circle of Andrea Sansovino), p. 59; "The Apocalyptic Woman" (Albrecht Dürer, 1471-1528, wood-block print), p. 72; and "Prudence" (Italian, ca. 1500-1525, circle of Andrea Sansovino), p. 79; to the Department of Special Collections of the Kenneth Spencer Research Library, The University of Kansas, for the kind permission to reproduce pages of its fifteenth-century manuscript Book of Hours (Pryce MS C1) and to the Department of Art History for making available to Chimères for reproduction slides of the photographs which appear on pages 26, 35, 38, and 49 (cf. p. 4 for commentary on the Pryce manuscript); to the Office of University Relations for the photograph which appears on p. 6; and to Professor Norris J. Lacy for the photograph which appears on p. 12.

A Word about the Manuscript Book of Hours
at The University of Kansas (Pryce MS C1)

Four illustrations in this special issue of Chimères are selected from the fifteenth-century manuscript Book of Hours held in the Department of Special Collections of the Kenneth Spencer Research Library at The University of Kansas (Pryce MS C1).

Books of Hours, collections of prayers suitable for a layperson, were in fashion throughout Europe in the fourteenth and fifteenth centuries. Based on the Divine Office, the daily cycle of prayers in use in monasteries, they usually contained a calendar of saints' feasts, the shorter office referred to as the Little Office of the Blessed Virgin Mary, and useful miscellanea, such as litanies and the Office for the Dead. Most were, as this Book of Hours at The University is, in Latin with a few French prayers. The Books of Hours range from unassuming, unornamented pocket-sized devotional handbooks to lavishly decorated works glittering with gold-leaf and containing miniature paintings by the finest artists of the late Middle Ages.

The Pryce manuscript has competent and interesting miniatures; they were probably painted in provincial France in the early and mid-fifteenth century. The workshop responsible for this Book of Hours and its exact date are still unknown.

The illustrations shown in the Festschrift issue of Chimères are a page from the Litany of the Saints (where among the first saints listed are Saint Genevieve, patroness of Paris, and Saint Barbara), p. 26; a miniature of the Annunciation (from the beginning of the Office of the Blessed Virgin Mary), p. 35; a miniature of King David, penitent (from the beginning of the Seven Penitential Psalms), p. 38; and a page, in French, from the Prayer of the Seven Requests, p. 49.

ANN HYDE
THE UNIVERSITY OF KANSAS

Our Festschrift Contributors

The members of the editorial board of Chimères wish to thank the following friends who made special contributions for the Festschrift number:

AMIS FONDATEURS

KAREN and
JOHN T. BOOKER
MARJORIE and
JEAN-PIERRE BOON
NANCY and
DAVID A. DINNEEN
PAMELA GABROVSKY
ERICA HILL
JEANINE IPSEN
MARY and
J. THEODORE JOHNSON, JR.
JANICE and
TOM KOZMA-SOUTHALL
NORRIS J. LACY
ODILE LE SAGE
SUSAN NOAKES and
CLAYTON KOELB
MARIE-LUCE and
STEPHEN PARKER
ANN and
RONALD W. TOBIN
FRED TONER
CHANTAL and
RAYMOND E. WHELAN
KENNETH S. WHITE

AMIS BIENFAITEURS

MARY and DAN DUGAN
MADELEINE and
BEAT KERNEN
PATRICIA VAN SICKEL
TERRENCE D. WRIGHT

Our Faculty



D E D I C A C E

à

BARBARA M. CRAIG

Encore des centaines

Un chemin de poussière, incarné en France.

Personne ne l'a déchiffré.

Provence, fontaines dégoulinantes, joyeuses,

Où les Papes régnaient.

Que de chemins, que de chemins, une vie qui se voit,

L'eau pure, la Durance, les truites.

Etincellement du Roy René.

Chemin laurentien.

Le pas est fidèle, la face égale.

Des centaines d'étudiants défilent.

Encore des centaines.

KENNETH S. WHITE
THE UNIVERSITY OF KANSAS

P R E F A C E

Why a Festschrift? It is because Barbara M. Craig is so deserving of this recognition. Since 1947, she has excelled at The University of Kansas in the teaching of French language, literature, and culture. She has become an internationally known scholar in medieval and Renaissance French literature. She has been, and continues to be, not only professor but friend as well of the countless number of students who have taken her courses.

In a word, her life of teaching, research, and service at The University of Kansas is what merits for her a special issue of Chimères. The editorial board hopes that this Festschrift might repay Professor Craig, if only in a small way, for her dedication to her students, her loyalty to the University, and her contributions to her profession.

Barbara M. Craig was born in Ottawa, Canada. She was graduated from Queen's University, Kingston, Ontario, with a Bachelor of Arts degree with honors in French and German in 1937. She received a French Government Scholarship for scholastic year 1937-38. With the scholarship, she studied at the Centre méditerranéen d'études françaises, a branch of the University of Aix-en-Provence, and at the University of Grenoble. The following year, Professor Craig returned to Queen's University, where she received her Master of Arts degree in 1939. From 1939 to 1941, she was a graduate fellow at Bryn Mawr College. In 1941, she accepted a post in the Canadian government to work with the correspondence of German prisoners of war interned in Canada. She was appointed instructor of French and German at Mount Royal College, Calgary, in 1943, a post she held until 1946. She returned

to Bryn Mawr College for scholastic year 1946-47 on the Canadian Federation of University Women's Senior Scholarship.

In 1947, Barbara Craig came to The University of Kansas as instructor in the Department of Romance Languages. In 1949, she received her Doctor of Philosophy degree in French literature from Bryn Mawr College. Her dissertation was the preparation of an edition of an Old French manuscript of the Griselda legend (ms. 2203 of the Bibliothèque nationale). The same year, 1949, she was named assistant professor. In 1959, she was named associate professor and five years later, in 1964, she was promoted to full professor. In 1976, her colleagues showed their esteem for her by electing her chairperson of the Department of French and Italian. This year she marks her thirty-fifth year on the faculty at The University of Kansas.

In addition to her many articles and reviews, Professor Craig has published three books, all critical editions of medieval texts: L'Estoire de Griseldis (Lawrence: The University of Kansas Press, 1954); La Vie Monseigneur saint Fiacre, in conjunction with James F. Burks and M. E. Porter (Lawrence: The University of Kansas Press, 1960); and 'La Creacion,' 'La Transgression,' and 'L'Expulsion' of the "Mistere du Viel Testament" (Lawrence: The University of Kansas Press, 1968). She has just completed her fourth book, The Evolution of a Mystery Play: A Critical Edition of the 'Sacrifice d'Abraham' of the "Mistere du Viel Testament," the "Moralité du Sacrifice d'Abraham," and the 1539 Version of the "Sacrifice d'Abraham." The work, to be published by the French Literature Publications Company, will appear later this year.

Professor Craig has also been the recipient of many honors and awards. In 1973, for example, she received the Standard Oil of Indiana Award for Excellence in Teaching. In 1974, she was named "Outstanding Educator of America." She was elected to The University of Kansas Women's Hall of Fame in

1979.

During her years at The University of Kansas, Professor Craig has been particularly close to the graduate students. For some twenty years, she has served as faculty advisor of Eta chapter of Pi Delta Phi, the national honor society, and has been very active in this role.

This issue in honor of Barbara M. Craig has a long history. In fact, it has been six years in preparation. The idea of publishing the Festschrift belongs to Lee Gerstenhaber, editor of Chimères from 1975 to 1977. It was he, moreover, who laid the groundwork for what is now a reality: a special issue of essays (dealing with medieval and Renaissance French literature) written by former students of Professor Craig and prepared for publication by those who are her current students. Paul Homan, editor from 1977 to 1979 and now on the faculty at North Dakota State University, made the Festschrift-project his first priority and continued what his predecessor had begun. It was largely they who obtained both the articles and the funding for this Festschrift; it can be safely said that, without their work, we would not have this issue today. Special recognition is due also to Norris J. Lacy, professor and chairperson of the Department of French and Italian, and John T. Booker, associate professor and director of graduate studies in the Department of French and Italian, for their assistance and technical advice. We thank all the faculty members of the Department of French and Italian for their counsel and encouragement during the preparation of this special issue.

In preparing the Festschrift, we have tried to make it be an all-University effort. This would not have been possible without the welcome assistance of Professor Frank Baron of the Department of Germanic Languages and Literatures; L. E. James Helyar, curator in graphics, the Kenneth

Spencer Research Library; Ann Hyde, manuscripts librarian, the Kenneth Spencer Research Library; Elizabeth Broun, curator of prints and drawings, the Helen Foresman Spencer Museum of Art; Marla Prather, acting curator of paintings and sculptures, the Helen Foresman Spencer Museum of Art; Ronald Rarick, slide librarian, Department of Art History; Marla Gleason, coordinator for information, Office of University Relations; and David Rake, The University of Kansas Printing Service. We express our gratitude as well to Odile Le Sage and Chantal Whelan for their indispensable assistance with the French-language manuscripts.

RAYMOND E. WHELAN
EDITOR
CHIMERES



10 11

Structure et mouvement
dans
le Jeu de la feuillée

Dans son étude du théâtre profane au moyen âge, Jean Frappier propose qu'"on a le droit de considérer le Jeu de la feuillée comme la pièce la plus complexe et la plus originale de notre ancien théâtre comique."¹ En effet, la pièce présente un mélange extraordinaire de scènes courtoises, réalistes et féeriques, souvent sans liens apparents, mais dont l'ensemble se trouve bien ancré dans l'actualité arrageoise du 13^e siècle. Les faits autobiographiques s'insinuent avec tant d'insistence que la critique s'est trouvé dans l'embarras: elle a souvent eu du mal à séparer la pièce du document, à ne pas confondre Adam-auteur et Adam-personnage, et surtout à en dégager la structure sans recours aux apports tout à fait extra-littéraires.

Au 19^e siècle, on a souvent considéré le Jeu de la Feuillée comme une "revue," c'est-à-dire une sorte de burlesque bourgeois et local dont le manque d'intrigue, de construction logique, de thème central et même de conclusion présente peu d'étonnant, car on n'attendrait rien de la sorte dans ce genre bâtard. Evidemment, ce point de vue ne contribue guère à la compréhension de la structure de la pièce, bien qu'un certain nombre de ses éléments ne sachent s'expliquer autrement.

Vers la fin du 19^e siècle des critiques tels que Marius Sepet et Henri Guy commençaient à chercher les fils conducteurs dans le réseau thématique de la pièce. On insistait sur la folie dans toutes ses manifestations diverses et obscures et on parlait de "folie dramatique" ou de "sottie dramatique"

primitive." Ensuite c'était Henri Guy qui a abordé les questions de structure et d'unité en proposant qu'Adam n'a rien laissé au hasard et qu'au contraire il doit exister "une idée-mère" qui informe tous les aspects de l'oeuvre.² Pourtant, ce raisonnement n'avait pas de suite immédiate, car pendant la première moitié du 20^e siècle on se disputait plutôt la date, les détails biographiques et même l'auteur véritable du texte.

Enfin en 1956, il survient une oeuvre critique de grande importance par Alfred Adler, Sens et composition du "Jeu de la Feuillée." Celui-ci reprend la notion du principe directeur et propose comme "idée-mère" celle de la recherche de la reconnaissance de soi-même.³ Il existe donc une position philosophique (ou psychologique) qui dirige tout: Adam veut se reconnaître, se retrouver en tant que clerc et veut se guérir de cette maladie enchantresse qu'est son mariage (infatuation) avec Maroie. Selon la thèse d'Adler, ce remède s'effectue grâce à un procédé d'"enlaidissement" général dont Maroie est le centre. En s'appuyant sur la théorie platonicienne, Adler constate que cet enlaidissement, loin d'indiquer un reniement de Maroie, cherche justement à perfectionner son image, à élever Maroie au niveau de l'idéal de l'amour lointain. Adler perçoit une structure assez nette reflétée dans le procédé d'enlaidissement, un procédé qui évolue depuis l'enchantement (exprimé dans la description courtoise de Maroie) jusqu'au désenchantement (exprimé par la déchéance de Maroie et par la réalité vulgaire d'Arras).

Pour Adler, ce principe se révèle d'abord dans l'exposition de la pièce qui raconte la résolution prise par Adam de quitter Arras et qui décrit ensuite les causes et effets de l'enchantement amoureux dans la description traditionnelle de Maroie. Il s'en suit une série de scènes qui amplifient le procédé d'enlaidissement (celles du

médecin, du moine, et du dervé) afin de favoriser la guérison du poète. Adler comprend dans la féerie un intermède divertissant, suivi de dernières scènes au taverner qui complètent le désenchantement et le désillusionnement philosophique du poète.⁴

Adler a sans doute contribué à une conception unifiée de la pièce puisque son hypothèse relie les trois parties d'une façon plausible, sinon probable. De plus, il a insisté sur le rôle essentiel de la première partie en tant qu'élément structural. Auparavant on avait tendance à voir dans les première et dernière parties de simples garnitures, des accoutrements à la féerie qu'on considérerait le noyau de la pièce. Pourtant, la contribution d'Adler porte presque entièrement sur la philosophie et sur la psychologie de l'auteur; elle est donc de nature assez conjecturale et s'appuie fortement aux "faits" biographiques. Au fond, c'est ce trait que partagent la plupart des critiques du Jeu de la feuillée: en s'accrochant à la biographie, ils favorisent les considérations historiques. Ils remettent au second plan les aspects purement littéraires. Les faits autobiographiques, les allusions historiques et locales, et les controverses de chronologie pourraient très bien augmenter notre appréciation de la Feuillée, mais ils ne peuvent nous dire presque rien sur sa structure ni sur les relations littéraires de ses éléments constitutifs. Justement, on est obligé de ne jamais perdre de vue la fictionnalité de la Feuillée dans laquelle Adam-personnage prend sa place dans la distribution des personnages fictifs et théâtraux. Pour comble de preuve, on n'a qu'à invoquer la présence constante de la folie, de l'irréel, du songe et du sommeil qui vérifient à tout moment le caractère fictif du texte.

Quels sont donc les divers éléments mis en jeu dans le dessin de cette pièce? Il existe, comme

chacun sait, une division en trois parties: l'avant-féerie, la féerie même et l'après-féerie. A cette "structure" s'ajoutent des traits distinctifs dans la poésie qui consiste en couplets octosyllabiques, à l'exception de l'exposition et de trois groupements de sixains. L'exposition (les 12 premiers vers) constitue une pièce à part, signalée par les alexandrins monorimés en trois quatrains. On remarque ensuite l'emploi des sixains (aabccb) aux vers 33-182, 837-72 et 1094-99. Le placement de ces sixains aura une signification particulière.

Adler avait sûrement raison d'insister sur le rôle de l'avant-féerie et sur l'importance thématique de l'exposition. En effet, ces 12 vers sont remarquables de tous les points de vue. Jean Frappier a décrit leur caractère exceptionnel: "Ce court préambule est en somme un modèle d'exposition, car en peu de mots il nous met au courant des faits, et, mieux encore, il éclaire l'état d'esprit du personnage, révèle un conflit entre deux conceptions de la vie et de l'idéal" (p. 77). Les critiques se disputent le ton du passage, les uns y entendent un ton sérieux à cause de l'emploi des alexandrins, les autres comprennent plutôt un contresens comique de forme et fond. D'ailleurs, comme l'on a déjà remarqué, la critique avait tendance à mépriser l'aspect frivole de la première partie de la pièce. Pourtant, il me semble que l'exposition, à part son efficacité notée par Frappier, comprend la clef structurale de l'oeuvre. On peut y lire non seulement un résumé thématique de la *Feuillée*, mais aussi un schéma de la composition de la pièce et un modèle pour la disposition des thèmes à travers le texte:

Signour, savés pour coi j'ai men abit
 cangiét?
 J'ai esté avoec feme, or revois au clergiét;
 Si avertirai chou ke j'ai peich'a songiét.
 Mais je voeil a vous tous avant prendre
 congiét.
 Or ne pourront pas dire aucun ke j'ai
 antés
 Ke d'aler a Paris soie pour nient vantés.
 Cascuns puet revenir, ja tant n'iert
 encantés;
 Après grant maladie ensiut bien grans
 santés.
 D'autre part je n'ai mie chi men tans
 si perdu
 Ke je m'aie a amer loiaument entendu:
 Encore pert il bien aq tès queus li pos fu.
 Si m'en vois a Paris.

Grâce à la forme et à la rime, ces 12 premiers vers du texte se détachent fort nettement des couplets suivants. On remarque de plus que cette exposition se divise en trois quatrains dont chacun se distingue l'un de l'autre non pas simplement à cause de la rime, mais à cause des changements de propos de quatrain en quatrain. En effet, le contenu de chaque quatrain prévoit, dans le bon ordre, les grands thèmes des trois principales parties de la pièce. Le premier quatrain laisse voir la préoccupation avec la femme qui va dominer l'avant-féerie. Au deuxième quatrain, la présence des mots "revenir," "encantés," et "grant maladie" évoque déjà le songe et l'irréel de la féerie. Enfin, l'image du pot brisé au troisième quatrain préfigure la confusion déprimante et la dissolution du rêve qui vont se manifester à travers l'après-féerie. Il semble exister donc une sorte de modèle structural qui préfigure et la forme et le fond de

la pièce entière. La correspondance est peut-être même plus étroite si on regarde de près le troisième vers de chaque quatrain, où se cachent les trois phrases-clefs qui annoncent l'essentiel de la structure et du principe animateur. On reviendra à ces vers qui annoncent la configuration tripartite de la pièce, une configuration qui se répète et s'élargit à chaque niveau de la structure.

L'intérieur de l'avant-féerie, par exemple, se compose ainsi: d'abord l'exposition, suivie de la description courtoise de Maroie, et enfin l'envahissement de la réalité arrageoise, signalé par l'entrée en scène de Henri et du médecin. Cet ensemble reprend et redouble "la structure en trois" de l'exposition. De plus, à l'intérieur de l'avant-féerie le poète poursuit le mouvement vers la dégradation qui termine chaque partie de la pièce et qui caractérise le grand mouvement de l'oeuvre.

La féerie n'est guère moins fidèle à la préfiguration offerte dans les alexandrins, car cette scène s'articule aussi en trois. La féerie s'ouvre par une reprise de la situation d'Adam telle qu'on l'a déjà vue dans le préambule: son bonheur amoureux (peu importe, au fond, qu'il ait été du genre bourgeois ou courtois) n'avait pas pu résister aux ravages du temps. Le reflet féerique de cette situation s'exprime dans le contraste dégradé entre le don bienveillant de la fée Morgane, qui aurait rétabli son bonheur amoureux, et la malédiction de Maglore, qui dissipe aussi vite la possibilité de continuer son idylle amoureuse. Après ce rappel du préambule qui sert d'ouverture à la féerie, la scène se déroule selon la préfiguration des alexandrins de l'exposition. La courtoisie de Morgane dans sa description de Robert Soumeillon trouve évidemment son écho dans la description de Maroie faite par Adam. Morgane, vite désabusée de son illusion par les révélations d'Arsile, évoque



ENNE PROVOLANT

CHARITE ET CONLORO

MISERICORDIA

OTROVE NOVUS

The central emblem is a rectangular frame containing a heraldic shield with three fleurs-de-lis. Above the shield, two winged angels hold a crown. Below the shield, two bearded figures hold a banner. The entire scene is surrounded by floral and vine motifs. The text 'ENNE PROVOLANT' is at the top, 'CHARITE ET CONLORO' on the left, 'MISERICORDIA' on the right, and 'OTROVE NOVUS' at the bottom.

de nouveau le cas d'Adam qui avait été désillusionné par le passage du temps. Enfin, c'est Fortune qui arrive, traînant sa roue, et la féerie se gâte dans le même envahissement de la réalité vulgaire qui a terminé la première partie.

Pour des raisons qu'on verra plus tard, la composition de l'après-féerie s'embrouille, et la construction tripartite ne se manifeste plus si clairement. Pourtant, c'est peut-être ici que la préfiguration du préambule se révèle au plus fort. Il y existe, en fait, une division en trois: le moine se réveille et entre dans la taverne; puis il se rendormit pendant que les autres font leur complot; enfin, il se réveille de nouveau pour découvrir qu'on lui avait joué un mauvais tour. Il reste tout dépouillé et la dernière partie de la pièce descend au plus vulgaire avec le retour de l'idiot. L'après-féerie, loin d'être une réflexion un peu confuse de la structure tripartite, représente justement son expression la plus subtile. Elle comprend une fine intégration de la réduction en tiers, du motif principal (le songe ou le sommeil comme prétexte artistique) et du mouvement directeur (le procédé de dégradation) dans une scène finale d'effet très puissant. Elle puise sa force dans la confusion déprimante qui provient de la dissolution et de l'échec du songe. Le pot (voir vers 11 du préambule) est brisé pour de bon.

On peut dire donc que le poète se tient à la structure tripartite à chaque niveau de la pièce; mais quel est le principe qui anime cette structure? Il faut revenir au préambule pour reprendre l'analyse au point de vue du mouvement.

Il paraît qu'on a toujours droit de se fier au numéro trois, car le troisième vers de chaque quatrain contient des éléments préfiguratifs de première importance pour le mouvement du texte et pour le réseau de motifs. Celui du premier

quatrain constate le prétexte littéraire du "songe" et ses motifs voisins de la folie, de l'irréel et du sommeil; celui du deuxième quatrain révèle précisément le mouvement de dégradation qui anime le tout; et celui du dernier quatrain résume dans une locution proverbiale le progrès fait dans la pièce qui est, en effet, nul. La dernière scène, comme la vie même d'Adam, est affligée d'ennui et de désenchantement; il ne reste que la confusion et l'irrésolution soulignées par les dernières paroles prononcées par Adam:

Biaus sire, ains couvient meürer
Par Diu! je ne le fach pour el.

.
Par Diu, sire, je n'irai hiu
Se vous ne venés avoec mi.

(vv. 953-58)

Le rêve (de l'amour ou de poursuivre les études) rencontre dans l'après-féerie sa dégradation absolue. Le "pos" évoqué dans le troisième vers du dernier quatrain de l'exposition se brise dans les deux sens: le songe se gâte et la fiction qu'est le Jeu de la feuillée s'embrouille en se préparant pour l'éveil symbolique au dernier vers de la pièce:

S'en irons; a saint Nicolai
Commenche a sonner des cloketes.

(vv. 1098-99)

Reprenons les trois vers dont il est question.

Au troisième vers du premier quatrain, on lit: "Si avertirai chou ke j'ai piech'a songiét." L'interprétation de ce vers varie beaucoup; la critique y voit généralement une indication de la fermeté psychologique d'Adam de se retourner à Paris. Mais on peut très bien prendre le vers au

piéd de la lettre et traduire ainsi: "Je vais considérer (réaliser de façon artistique) un de mes songes." Voilà le véritable prétexte fictionnel sur lequel repose toute la pièce. A part le préambule, il s'agit à tout moment d'un songe, ou bien d'un songe emboîté dans un autre (celui du moine, par exemple). Comme la structure tripartite, la structure songeuse, dans le sens d'un motif organisateur, existe à chaque niveau de la pièce. A l'échelle la plus étendue, l'oeuvre entière représente le rêve d'Adam de se débarrasser de la vulgarité d'Arras; la qualité irréelle de toute cette nuit de mai est implicite dans le dernier vers de la pièce où sonnent les cloches. Ensuite, au niveau des trois parties principales, la féerie comprend évidemment un songe secondaire (ou épisode irréel) encadré dans le songe "général." Puis à l'intérieur des parties il y a toute la gamme de motifs songeurs, y compris l'enchantement d'Adam et de Morgane et le sommeil du moine. Il existe un réseau complexe de motifs (idéal, enchantement, maladie, sommeil, folie) qui reviennent tous à la notion du songe exprimée dans le premier quatrain. C'est là où se signale l'élément qui est le fond structural de la pièce.

Au troisième vers du quatrain suivant on lit: "Cascuns puet revenir, ja tant n'iert encantés" (v. 7). Si le vers qu'on vient d'examiner nous fournit une clef aux aspects structuraux, celui-ci en fait autant en ce qui concerne le mouvement qui les anime. Ici, de nouveau on a souvent cherché une tentative de la part d'Adam de se disculper à l'égard de cette "maladie" amoureuse. Mais au plan intérieur ce vers résume très précisément le mouvement de dégradation qui dirige et avive toute la structure tripartite songeuse dont on a déjà parlé. Ce procédé de "revenir à la réalité" domine le mouvement tout au long de l'oeuvre, qu'il

soit question de désenchantement par suite d'un épisode amoureux, du désillusionnement de Morgane, du dépouillement du moine, ou des clochettes qui éveillent le monde au dernier vers de la Feuillée.

C'est à cet égard qu'on devrait mentionner brièvement le rôle des sixains, puisqu'ils signalent des étapes importantes dans la dégradation. Le premier groupement (vv. 32-182) comprend toute la discussion et description de Maroie--une constatation directe de ce procédé et une première indication de la dissolution éventuelle du songe. Les sixains reparaissent vers la fin de la féerie (vv. 837-872); cette fois la dissipation de l'ir-réel est encore plus explicite:

Il me sanle ke tans seroit
D'aler ent, ains k'il ajournast.
(vv. 838-39)

Les sixains se prologent jusqu'à la fin de la scène, pendant que la présence de Dame Douche gêne complètement la féerie. Le lien étroit entre la dégradation et l'emploi des sixains est assuré par la présence de ceux-ci tout à la fin de la pièce. Le moine annonce la dissolution ultime:

S'en irons; a saint Nicolai
Commenche a sonner des cloketes.
(vv. 1098-99)

En ce qui concerne le mouvement, l'essentiel c'est que la réalité s'insinue dans le songe et finit par le supprimer. Ce mouvement intrus de déchéance se manifeste dès le préambule et continue à diriger la composition de chacune des trois parties principales de l'oeuvre jusqu'à cette vulgarité finale et décisive où Adam vascille, entre, malgré lui, dans la taverne, puis tombe

silencieux et se retire de l'action.

Il reste donc le troisième vers du dernier quatrain, la locution proverbiale: "Encore pert il bien as tès queus le pos fu" (v. 11). Comme l'indique sa position dans le préambule, cette sentence prévoit la situation équivoque qui va subsister à la fin de la pièce. Il n'y aura plus que le débris du rêve éclaté. Le texte même de la Feuillée se compose d'un amas de tessons subtilement arrangés d'une manière à préserver son état symboliquement délabré tout en évoquant le procédé qui en est responsable. La simple structure constante, le thématique, et le principe animateur, tous se voient dans ce préambule encore plus remarquable que Frappier ne le croyait. La structure tripartite se déploie sur une échelle de plus en plus large; elle soutient et équilibre le réseau de motifs et de thèmes songeur qui, à son tour, remonte aussi aux alexandrins. La simplicité et la souplesse du système permettent la coexistence de tous les détails réalistes qui exigent l'emploi de l'étiquette "revue." Dans un sens, il s'agit d'une technique d'amplification; le modèle du préambule est à la fois amplifié et revêtu de l'actualité qui est la source et la cause des tessons. Le songe s'ouvre dès la fin du préambule et se reproduit sous les motifs de la folie, de l'irréel et du sommeil, mais chacun est atteint de la même maladie, ce procédé inéluctable de dégradation qui empêche qu'Adam se sauve de la réalité vulgaire même dans l'univers fictionnel de son Jeu.

PAUL HOMAN
NORTH DAKOTA STATE UNIVERSITY

NOTES


¹Jean Frappier, Le Théâtre profane en France au moyen âge (Paris: Centre de documentation universitaire, 1961), p. 72.


²Normand Cartier, Le Bossu désenchanté: Etude sur le "Jeu de la feuillée" (Genève: Droz, 1971), p. 7.

³Alfred Adler, Sens et composition du "Jeu de la feuillée" (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1956), pp. 6-11.


⁴Adler, pp. 9-11.


⁵Adam de la Halle, Li jus Adan, ed. E. Langlois (Paris: Champion, 1911), vv. 1-12. Toutes les citations de la pièce renvoient à cette édition.





Sancta katherina  02


Sancta genouepha  02

Sancta barbara  02

Sancta agatha  02


Sancta lucia  02


Sancta brigida  02


Sancta agnes  02

Sancta fides  02

Sancta spes  02

Sancta caritas  02

An̄ies sancte uirgines  02^{tr}

An̄ies sancti et sc̄e dei  02^{tr}

Apropicius esto p̄ce nobis dñe

Ab om̄i malo libera nos dñe.

La Création d'une persona chez Rutebeuf et chez Villon

Les poètes anglais du quinzième siècle s'appelaient des "makaris," c'est-à-dire des créateurs. Il est vrai que le pouvoir créateur des mots est très grand; d'après le livre de Genèse, c'est avec les mots que le monde a été créé, et l'homme opère son propre acte créateur en donnant des noms aux objets créés. Nous ne nous étonnerions donc pas qu'un poète puisse créer des personnages dans ses poèmes; nous accepterions même que ces personnages y prennent vie. Cependant, nous oublions souvent que l'acte d'écrire crée une distance entre le poète et le poème; si bien que, même lorsque le poète écrit "je," il ne faut pas identifier le poète avec ce "je." Le "je" se dit par la bouche de la persona du poète, le masque qu'il porte dans son oeuvre.

Nous avons tendance, surtout après avoir subi l'influence du romantisme, à prendre la persona pour le poète lui-même. Il est encore plus difficile de résister à cette tendance lorsque nous n'avons que très peu de renseignements sur la vie personnelle du poète, comme c'est le cas avec Rutebeuf et Villon. Si cela est, pourquoi enfin créer une persona? Je suggérerai qu'un effet de cette création est de détourner notre attention du narrateur pour l'attirer sur ce qu'il dit. Il nous présente ses lettres de créance, pour ainsi dire, afin de nous persuader de l'écouter avec confiance:

The successful portrayal of a poetic "I" may be compared to an actor playing a part. The actor must be completely convincing in each of his roles: the audience must feel that he not only believes what he says but is what he pretends to be. If the actor's

own personality intrudes through the character he plays, the artistic illusion is broken. In the same manner, if the poet's art is more evident than his poetic "I," the public cannot accept the dramatic and poetic tension, the temporary suspension of historical fact, which permits the artistic truth to exist.¹

Rutebeuf et Villon ont tous les deux si bien caché leur art que beaucoup de critiques ont accepté leurs poèmes comme autobiographiques. Puisque ces poètes ont su nous tromper à cet égard, il sera utile d'étudier les techniques qu'ils ont employées pour créer une persona, de dégager quelques caractéristiques de ces masques, et de voir l'effet produit par ce procédé dans l'oeuvre des deux auteurs.

Un des procédés poétiques qui donnent à l'oeuvre une certaine vraisemblance et éventuellement un air d'objectivité est la création des personnages littéraires. Il faut cependant reconnaître que ces personnages parlent avec la voix du poète et sont donc d'autres personaè; non point qu'ils servent toujours de porte-parole pour le poète, mais leurs propos naissent tout de même dans son imagination. Ce procédé ne convient pas à tout genre poétique; aussi voyons-nous que Rutebeuf, qui raconte plusieurs histoires, l'emploie un peu plus souvent que Villon, qui prétend écrire son testament. Par exemple, Rutebeuf, écrivant à l'époque des Croisades, inventa deux hommes, l'un qui s'était croisé et l'autre qui, refusant de le faire, écrivit ensuite sa "Desputizons dou Croisié et dou Descroizié." Cette technique ressemble un peu à une technique de journaliste qui raconte des faits d'une façon objective; la différence, bien sûr, est que le Croisé et le Décroisé sont des personnages littéraires et non pas des individus ayant une existence réelle.

Un testament, au contraire, est une oeuvre hautement subjective et il ne serait pas à propos que Villon y utilise des techniques objectives. Nous

verrons pourtant qu'il trouva quelquefois l'occasion de le faire:

Rather than bequeath a song to the Belle Heaulmière, Villon pretends to have overheard her bemoaning the lost joys of youth He even pretends to have had her statements written down as given by his clerk, Fremin l'estourdi, thus guaranteeing that he has not tampered with the text. . . . But since he does intervene to remind us of his presence, we are made equally aware that Villon's poetry is fiction, that he composed the Belle Heaulmière's ballade, and that the Heaulmière and Fremin too, for that matter, exist for us as characters in his poetry.²

Pendant la plus grande partie du Testament, suivant les exigences du genre, Villon s'occupe de lui-même, même lorsqu'il donne à sa poésie une façade d'objectivité. Rutebeuf, par contraste, essaie de s'effacer derrière sa poésie après avoir voulu nous convaincre qu'il est véridique. Je ne veux pas suggérer que l'un ou l'autre soit "objectif" ou "sincère"; mais leurs techniques et leurs personae en ont quelquefois l'apparence, et cela consciemment.

Dans ce but Rutebeuf commence plusieurs poèmes par une petite histoire où il nous raconte les circonstances qui l'ont amené à écrire. Un poème sur la vie du monde commence ainsi dans un des manuscrits:

L'autrier, par un matin, a l'entree de may,
Entraï en un jardin, pour juer i alay;
Desous un aube espin un petit m'acoutay.
Escrit en parchemin un livret y trovay :
Jou luc dusk'en la fin, mout durement l'anmay.
Le non de son auctour ne le sien je ne say;
Or me suis pourpensez comment l'appelleray :
C'est la Vie dou Monde, einsis le baptisay.
S'il vous plaist, escoutez, et je le vous
diray.³

Cette technique produit un effet comparable à celui d'une note dans une thèse: l'auteur nous renseigne sur les sources de son oeuvre et établit l'autorité de cette oeuvre.

La documentation scientifique n'étant pas un des buts que s'est proposé Villon, il ne commence pas son Testament par une pareille explication. Il crée une persona qui nous raconte, carrément et dans les formes bien qu'après mainte digression, l'état dans lequel elle se trouve:

Pour ce que foible je me sens
Trop plus de biens que de santé,
Tant que je suis en mon plain sens,
Si peu que Dieu m'en a presté,
Car d'autre ne l'ay emprunté,
J'ay ce testament tres estable
Faict, de derniere volenté,
Seul pour tout et irrevocable.⁴

Elle-même donc sera la matière de l'oeuvre de Villon et il n'est pas nécessaire d'établir l'objectivité de l'auteur. Quoique la fiction du testament ressemble un peu à l'histoire de livret trouvé, les genres et les buts de Rutebeuf et de Villon diffèrent les uns des autres. Le genre du testament n'exige pas l'objectivité qui sied aux genres dans lesquels Rutebeuf s'exerce. Dans sa poésie Rutebeuf se livre assez souvent à la composition d'une satire amère, et l'on reçoit peut-être mieux une critique désintéressée: d'où l'apparence d'objectivité. Villon se donne à la satire avec autant de facilité que Rutebeuf, mais celui-là n'a pas besoin d'une façade objective.

Une technique qui rehausse l'effet voulu par Rutebeuf est de se citer lui-même, et il l'emploie à plusieurs reprises. Il semble écrire des proverbes lorsqu'il utilise cette technique: comme, "Rutebuez dit, bien m'en sovient : / Qui barat quiert, baraz li vient" ("De Charlot le Juif qui chia en la pel dou lievre," II, 259, vv. 131-32), ou "Rustebeuf dist en

cest fablel: / Quant fame a fol, s'a son avel" ("De la damme qui fist trois tours entour le moustier," II, 297, vv. 169-70). Et dans "La voie de Paradis" il corrige même Ovide:

Ovides raconte en son livre,
Quant il parole de son vivre,
Qu'il dist char de serpent menjue,
Dont merveille est que ne se tue;
Més Rustebués a ce respont,
Qui "la char du serpent" espont :
C'est li venins qu'ele maintient :
Ez vous la char qu'en sa main tient.

(I, 351, vv. 303-10)

Le poète crée ainsi la fiction d'un tiers objectif qui nous cite l'autorité Rutebeuf; cette technique rappelle encore les procédés scolaires par le soin d'avoir recours aux autorités.

Villon ne se cite guère plus qu'une fois, et encore le fait-il d'une façon indirecte:

Si me souvient bien, Dieu mercis,
Que je feis a mon partement
Certains laiz, l'an cinquante six,
Qu'aucuns, sans mon consentement,
Voulurent nommer Testament;
Leur plaisir fut et non le mien.
Mais quoy? on dit communement
Qu'ung chascun n'est maistre du sien.

(vv. 753-60)

Villon n'a cure de nous convaincre de son point de vue désintéressé; il se plaint seulement un peu de ceux qui ne comprennent rien à son oeuvre. Dans son genre il peut donner libre cours à ses avis. C'est ce qui fait qu'il n'est pas toujours conséquent; la succession des personae contradictoires nous guide à travers l'esprit d'un homme complexe.

Une variation de la technique d'auto-citation est simplement de parler de soi à la troisième per-

sonne du singulier. C'est une des techniques préférées de Rutebeuf pour créer sa persona. Il l'emploie dans ses titres, tels que "Le mariage Rustebeuf," "La mort Rustebeuf," ou "C'est de la povretei Rutebuef." Un bel exemple de ce procédé se trouve dans son poème, "Du secrestain et de la famme au chevalier":

Ce soit en la beneoite eure
Que Beneoiz, qui Dieu aeure,
Me fet fere beneoite oevre !
Por Beneoit un poi m'aoevre :
Beneoiz soit qui escouterà
Ce que por Beneoit fera
Rustebués, que Dieu beneïsse !
Diex doinst que s'uevre espeneïsse
En tel maniere que il face
Chose dont il ait gré et grace !
Cil qui bien fet bien doit avoir.

(II, 214, vv. 1-11)

Ici la syntaxe fait que le "je" du poète équivaut à "Rustebués." L'auteur évite d'attirer notre attention sur lui-même et se glisse modestement derrière son oeuvre en parlant de lui-même à la troisième personne.

Il est vrai que Villon s'introduit dans sa poésie sous plusieurs masques et que son genre est plutôt subjectif; aussin'emploie-t-il pas très souvent la troisième personne lorsqu'il parle de lui-même. Il préfère créer ses personae avec des descriptions. La grande exception se trouve tout à la fin du Testament:

Icy se clost le testament
Et finist du pauvre Villon.
Venez a son enterrement,
Quant vous orrez le carrillon,
Vestus rouge com vermillon,
Car en amours mourut martir :
Ce jura il sur son couillon,

Quant de ce monde vould partir.

Et je croy bien que pas n'en ment.
(vv. 1996-2004)

Dans ce passage remarquable Villon divise sa persona en deux; l'une de ses moitiés meurt tandis que l'autre commente ce fait. Ce procédé, tout à fait nouveau dans la littérature française, détruit toute illusion de sincérité que le poète eût pu créer.⁵

Une autre technique dont se sert un poète est de faire des jeux de mots sur son propre nom. C'est un procédé qui ressemble beaucoup à la création d'une persona: il établit une distance esthétique qui vient s'interposer entre l'auteur et le lecteur; or il peut contribuer quelque chose à la conception de la persona. Ainsi trouve-t-on l'emploi de cette technique dans "Du secrestain et de la famme au chevalier":

A Rustebuef le raconta,
Et Rustebués en un conte a
Mise la chose et la rima.
Or dist il que, s'en la rime a
Chosë ou il ait se bien non,
Que vous regardez a son non.
Rudes est et rudement oevre :
Li rudes hom fet la rude oevre.
Se rudes est, rudes est bués ;
Rudes est, s'a non Rudebués.
Rustebués oevre rudement,
Sovent en sa rudece ment.

(II, 234, vv. 749-60)

En même temps qu'il joue sur le nom de sa persona, Rutebeuf suggère que nous ne pouvons pas nous fier à ce qu'elle dit. Ceci est tout à fait le contraire de l'apparence de sincérité et d'objectivité que Rutebeuf a soigneusement créée en d'autres poèmes. Il est impossible de trouver de la conséquence dans les personae de Rutebeuf puisque, comme Regalado l'a re-

connu, elles diffèrent selon le genre du poème (pp. 263-64).

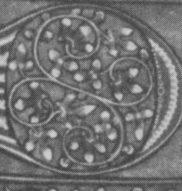
Déjà dans Le Lais, par contre, Villon joue sur son nom quand il le rime avec des mots comme "escouvillon."⁵ Mais son jeu préféré semble être l'acrostiche. Ce procédé, employé dans un poème légué à quelqu'un d'autre, produit un effet singulier. Qui est-ce qui parle dans l'envoi de la "Ballade pour prier Nostre Dame": la mère de Villon, à qui il laisse le poème, la persona de Villon, ou Villon poète?

Vous partastes, digne Vierge, princesse,
Iesus regnant qui n'a ne fin ne cesse.
Le tout Puissant, prenant nostre foiblesse,
Laiissa les cieulx et nous vint secourir,
Offrit a mort sa tres chiere jeunesse ;
Nostre Seigneur tel est, tel le confesse ;
En cest foy je vueil vivre et mourir.

(vv. 903-09)

Villon multiplie et confond ainsi ses personae, à la différence de Rutebeuf. Rutebeuf en crée plusieurs qui ne se ressemblent forcément pas; mais d'habitude il se borne à un seul masque, assez bien défini, dans un poème. Il ne le confond pas avec les personnages qu'il invente, bien qu'il le mêle avec eux parfois.

Nous avons vu que Rutebeuf crée des personae afin de nous assurer de sa véracité et de se cacher dans sa poésie sous un masque objectif. Dans ce but il crée des personnages, nous raconte les circonstances qui donnent le jour au poème, se cite, parle de lui-même à la troisième personne, et joue sur son nom. La création d'une persona pour Villon, au contraire, est un moyen de parler de lui-même dans une oeuvre subjective, et les techniques qu'il emploie diffèrent de celles de Rutebeuf. Comme ce dernier, Villon crée des personnages, parle de lui-même à la troisième personne, et joue sur son nom, mais moins souvent que Rutebeuf; et il ne nous raconte pas d'histoires pour expliquer la genèse de son oeuvre, ni ne se cite. Une persona quelconque de Villon représente



Omne labia mea
aperies
Et os meum a



Et povre rente,
 Et froit au cul quant bise vente :

 Li dé que li decier ont fet
 M'ont de ma robe tout desfet,
 Li dé m'ocient,

 Fols est qu'a lor conseil abite.
 (I, 522-24, vv. 4-13, 52-54, et 76)

Dans la vingt-troisième strophe du Testament, Villon se plaint ainsi:

. . . je demeure,
 Povre de sens et de savoir,
 Triste, failly, plus noir que meure,
 Qui n'ay ne cens, rente, n'avoir.
 (vv. 177-80)

Pourtant Villon joue aussi au chevalier riche et laisse à ses héritiers des possessions convenables à cet état. Il se contredit dans les descriptions de sa persona même plus que Rutebeuf ne le fait.

Ces contradictions indiquent qu'il est bon de se méfier de l'apparente sincérité d'un poème. Rutebeuf nous assure dans son "Ave Maria" que "C'est veritez que je vous conte" (II, 240, v. 10) mais il suggère également qu'il ment de temps en temps, faute de bonne éducation. D'ailleurs, la matière de son "Ave Maria" étant en partie la passion du Christ, sa vérité eût été évidente à un Chrétien du treizième siècle. Ce fait ne nous renseignerait donc guère sur la véracité du poète.

Il est encore plus dangereux de se fier à ce que dit Villon, que ce soit à son propre égard ou à un autre sujet. Calin écrit, "We know the poet to play the role of an unreliable narrator in the more patently satiric passages of his work" (p. 184). Il est aussi peu digne d'une confiance excessive lorsqu'il nous parle de lui-même. Est-il jeune ou vieux? "De



Domine ne in furo
re tuo arguas me
neq; in ira tua co-

viel porte voix et le ton, / Et ne suys qu'ung jeune coquart" (vv. 735-36). Est-il sage ou fou? Il nous répond qu'il n'est "ne du tout fol, ne du tout sage" (v. 3). Tout ce qui est certain, c'est que lui, comme tout le monde, va mourir:

Je congnois que povres et riches,
Sages et fols, prestres et laiz,
Nobles, villains, larges et chiches,
Petiz et granz, et beaulx et laiz,

.....
Mort saisit sans excepcion. (vv. 305-12)

Rutebeuf était conscient, lui aussi, de ce fait et pour en venir à un accommodement avec cela il a écrit "La mort Rustebeuf" ou, comme on le nomme dans quelques-uns des manuscrits, "La repentance Rutebeuf":

Puis que morir voi foible et fort,
Comment prendrai en moi confort
Que de mort me puisse desfendre?
(I, 577, vv. 61-63)

Ce n'est pas un testament qu'écrivit Rutebeuf, mais plutôt un congé; il dit adieu au monde ou à la poésie. Il y a pourtant des ressemblances entre les deux genres. Le professeur Regalado écrit que les derniers vers

. . . of Rutebeuf's Mort . . . recall in fact, one such genre, that of the poetic "testament" . . . Rutebeuf retains little, however, from the poetic testament beyond the word lais. In other hands, the testament became a vehicle for moral and social commentary on the world, as . . . of course, in Villon's masterpiece. (pp. 278-79)

Quoiqu'il y ait des manuscrits qui intitule ce poème "La mort Rustebeuf," la persona du poète ne meurt pas dans le poème. La persona de Villon, au con-

traire, meurt à la fin de son Testament. Le genre nécessite cette triste action: "Un 'testament' n'existe que par la mort du testateur" (Kuhn, p. 457).

Nous avons vu que les personae de Rutebeuf et de Villon se ressemblent plus que les techniques des deux poètes ne le sont. Les mêmes adjectifs peuvent souvent les décrire, comme "pauvre," "fou," ou "faible." Surtout, elles se ressemblent en ce qu'elles sont tellement contradictoires; les poètes se décrivent également comme riches, sages, et puissants. La grande caractéristique des personae, qu'elles partagent avec nous d'ailleurs, est la mortalité.

Dans cette étude j'ai voulu suggérer que le "je" d'un poème ne représente pas forcément l'auteur, quoiqu'ils puissent partager quelquefois le même nom. Toute description "personnelle" n'est pas autobiographique; l'auteur se déguise de plusieurs façons, et même l'apparence de sincérité et d'objectivité est un masque derrière lequel il se cache. Cette technique peut produire, paradoxalement, un effet de vraisemblance et d'authenticité dans le poème; nous nous fions aux vérités que le poète nous présente tout en nous rendant compte qu'il ne nous apprend pas de faits historiques. Cultivant des genres littéraires différents, Rutebeuf et Villon ne peuvent toujours exploiter les mêmes procédés; ceux de Rutebeuf exigent plutôt une sorte d'objectivité tandis que le genre du Testament exige que l'auteur s'exprime d'une façon subjective. Leurs personae se ressemblent cependant un peu, malgré leurs techniques variées, peut-être à cause d'une ressemblance entre les poètes en ce qui concerne leur caractère et leur optique. Non point que Villon ait imité Rutebeuf, mais il existe une correspondance certaine entre sa perspective et celle de son prédécesseur.

GLENDAL. WARREN
THE UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

NOTES

¹ Nancy Freeman Regalado, Poetic Patterns in Rutebeuf: A Study in Noncourtly Poetic Modes of the Thirteenth Century (New Haven: Yale University Press, 1970), p. 262.

² William Calin, "Observations on Point of View and the Poet's Voice in Villon," L'Esprit créateur, 7, No. 3 (Fall, 1967), 181-82.

³ Rutebeuf, "C'est la vie dou monde," dans Oeuvres complètes de Rutebeuf, publiées par Edmond Faral et Julia Bastin (Paris: Editions A. et J. Picard, I, 1959; II, 1960), I, 399-400. Toutes les citations renvoient à cette édition.

⁴ François Villon, Le Testament, dans Oeuvres, éd. Auguste Longnon, 4^e éd. (1892; Paris: Librairie Honoré Champion, 1977), vv. 73-80. Toutes les citations renvoient à cette édition.

⁵ François Villon, Le Lais, dans Oeuvres, éd. Auguste Longnon, 4^e éd. (1892; Paris: Librairie Honoré Champion, 1977), v. 316.

⁶ David Kuhn, La Poétique de François Villon (Paris: Librairie Armand Colin, 1967), p. 142.



Le Cadre du rêve
dans Le Roman de la Rose

Comme l'auteur l'indique au commencement du Roman de la Rose, toute l'intrigue s'est déjà déroulée dans un rêve. De plus, Jean de Meung rappelle ce cadre au lecteur à deux reprises dans sa partie du roman. La première de ces reprises se trouve exactement au milieu de l'oeuvre dans la scène à la Cour d'Amour. On trouve la deuxième reprise du cadre du rêve à la fin du roman où l'amant réussit enfin à cueillir la Rose. Ce n'est qu'après l'avoir cueillie que l'amant se réveille et termine son rêve. Par conséquent, on se rend compte que le cadre du rêve tient un rôle capital dans la structure de l'oeuvre entière. Cette étude propose alors d'analyser la fonction de ce cadre et d'approfondir son rapport avec le développement du roman. A l'égard de ce développement, on examinera en détail l'établissement de la distance esthétique, l'aspect allégorique de l'oeuvre, et les changements entre les deux parties du roman. Puis, pour conclure l'analyse, on essaiera d'appliquer cette évidence à une explication des différences d'intrigue et de structure entre les deux parties.

La première fonction du rêve dans Le Roman de la Rose est de participer dans l'établissement de la distance esthétique. Avant de continuer, il serait utile de définir précisément ce que c'est que la distance esthétique. On peut trouver une tentative à une définition dans l'assertion suivante de Booth:

After an unrestrained binge of romantic emotionalism and literal naturalism, authors began to discover, as the nineteenth century moved to an end, that in removing the various artificialities of earlier

literature they had raised more problems than they had solved; it became more and more clear that if the gap between art and reality were ever fully closed, art would be destroyed. But it was not until this century that men began to take seriously the possibility that the power of artifice to keep us at a certain distance from reality could be a virtue rather than simply an obstacle to full realism.¹

Bien que Booth ne parle pas directement du Roman de la Rose, on peut voir qu'il s'agit des procédés employés par un auteur pour séparer son oeuvre de la réalité ordinaire et concrète. La distance esthétique est donc ce qui sert à maintenir une tension entre la réalité et l'art dans une oeuvre littéraire.

En utilisant cette définition comme point de départ, on peut se demander quels sont les procédés employés pour créer cette distance dans Le Roman de la Rose. Vers le début de l'oeuvre, l'auteur indique:

Avis m'iere qu'il estoit mais,
il a ja bien .v. anz ou mais,
qu'en may estoie, ce sonjoie,
el tens enmoreus, plain de joie,
el tens ou toute rien s'esgaie,
que l'en ne voit buisson ne haie
qui en may parer ne se veille
et covrir de novele fuelle.²

On voit alors deux éléments principaux dans la création de la distance esthétique: le temps et le rêve. D'abord, les actions que le poète commence à raconter sont déjà arrivées il y a cinq ans. Par nécessité elles sont soumises à la faiblesse de la mémoire humaine, car l'éloignement du temps peut tromper les sens. Puisque Guillaume de Lorris insiste dès le début sur ce fait, une distance du temps s'impose pour séparer les événements qu'il racontera de la réalité immédiate.

Tout comme le passage du temps, le cadre du rêve est bien important dans la création de cet aspect irréel de l'oeuvre. Les événements que le poète racontera n'ont jamais appartenu à la réalité crue; ils se sont déroulés dans un rêve. A cause de ce caractère irréel de l'histoire, le cadre du rêve se montre même plus décisif que l'éloignement du temps dans l'établissement de la distance esthétique.

Aussi le rêve produit-il un dédoublement unique dans la persona de l'histoire. Il y a d'abord la persona du poète qui a (ou au moins qui dit qu'il a) déjà rêvé l'histoire il y a cinq ans et qui commence maintenant à la raconter. Puis, il crée une autre persona, l'amant du rêve, qui participe directement dans l'intrigue du rêve pendant que le poète en sort:

En icelui tens deliteus,
que toute rien d'amer s'esfroie,
songai une nuit que j'estoie.
Lors m'iere avis en mon dormant
qu'il iere matin durement. (vv. 84-88)

Il y a donc deux sortes d'amants. Le premier est le poète qui veut écrire un Art d'Aimer. Deuxièmement, il y a l'amant fictif du rêve qui fera le récit des événements. De cette façon, le poète crée un monde artificiel et en même temps un rapport entre les mondes réel et irréel.

Cette tension entre le réel et l'imaginaire comprend une fonction multiple dans le développement de l'allégorie dans la partie écrite par Guillaume de Lorris. D'abord, elle dérobe aux personnages la réalité humaine. Même l'amant du rêve, le seul personnage qui a un rapport avec le monde réel, ne montre pas de caractère complexe. Son désir principal de gagner la Rose, par exemple, ne l'inspire pas vraiment dans ses propres sentiments intérieurs. Il est plutôt provoqué par l'intervention du Dieu d'Amour même avant qu'il ne voie la Rose:

Et il dex d'Amors m'a seü
endementieres aguetant
con li vanieres qui atant
que la beste en bon leu se meite
por lessier aler la saeste. (vv. 1418-22)

On constate alors que l'amant, mis au centre du cadre du rêve, montre un manque de mobile intérieur. Puisqu'il ne s'agit pas de la réalité concrète, il est plus facile de l'envisager, avec tous les autres personnages, comme un personnage abstrait plutôt que comme un être humain. Par conséquent, le lecteur est obligé de chercher des significations multiples au-delà de la réalité humaine.

Mais cette suspension entre les mondes réel et irréel soutient non seulement le développement de l'allégorie du roman; elle détermine encore la création d'une allégorie supérieure et bien réussie. Comme déjà discuté, l'éloignement du temps se joint au cadre du rêve aussi bien pour séparer le récit de la réalité que pour créer la distance esthétique. Etant donc suspendus dans le temps et l'espace, l'amant et les forces abstraites amicales avec ses efforts (comme Bel Accueil, Pitié, et Vénus) s'opposent aux personnages hostiles (comme Danger et Male Bouche) dans un jeu allégorique plein de charme et de mouvement. Le mouvement charmant de cette lutte imaginaire sert à maintenir l'intérêt du lecteur pendant que le poète introduit toutes les qualités abstraites qui déterminent le comportement d'un amant courtois. D'ailleurs, puisque ces actions parfois burlesques se passent dans le cadre irréel du rêve, le lecteur les accepte plus facilement, et elles ne risquent pas de se perdre dans le ridicule.

En continuant cette analyse, il faut considérer ce que Jean de Meung écrit par rapport à la partie de Guillaume de Lorris. Puisque Guillaume de Lorris a laissé inachevée son oeuvre, il faut aussi certainement considérer l'oeuvre de Jean de Meung comme conclusion de la première partie. Pour ajouter à

cet argument, on doit noter que Guillaume laisse l'amant dans une situation très précaire: lui, au moment de cueillir la Rose, est attaqué par Danger et dépourvu de l'aide de Bel Accueil. Il y a alors deux possibilités. D'abord, l'amant peut cesser de poursuivre la Rose en s'adhérant aux données de Dame Raison:

Or met l'amor en nonchaloir,
qui te fait vivre, et non valoir,
que la folie adés engraigne,
qui ne fet tant qu'ele remaigne.
(vv. 3047-50)

Ou bien il peut continuer sa quête de la Rose jusqu'à ce qu'ils se réunissent. Jean de Meung avait donc sans doute l'intention de résoudre cette tension et de donner une conclusion définitive à l'intrigue commencée par Guillaume de Lorris.

Mais en constatant qu'il s'agit d'une conclusion de l'intrigue de l'oeuvre de Guillaume de Lorris, on doit aussi chercher les différences d'intrigue et de structure par rapport au cadre du rêve entre les deux parties. D'abord, Jean de Meung rétablit l'intention générale du roman entier et le cadre du rêve dans la scène à la Cour d'Amour:

Cist avra le romanz si chier
qu'il le voudra tout parfenir,
se tens et leus l'en peut venir,
car quant Guillaumes cessera,
Jejans le continuera,
enprés sa mort, que je ne mante,
ans trespassez plus de .XL.,
et dira por la mescheance,
par poor de desesperance
qu'il n'ait de Bel Acueill perdue
la bienvoillance avant eüe:
Et si l'ai je perdue, espoir,
a poi que ne m'en desespoir,

et toutes les autres paroles,
quex qu'els soient, sages ou foles,
jusqu'a tant qu'il avra coillie
seur la branche verte et foillie
la tres bele rose vermeille
et qu'il soit jors et qu'il s'esveille.

(vv. 10554-74)

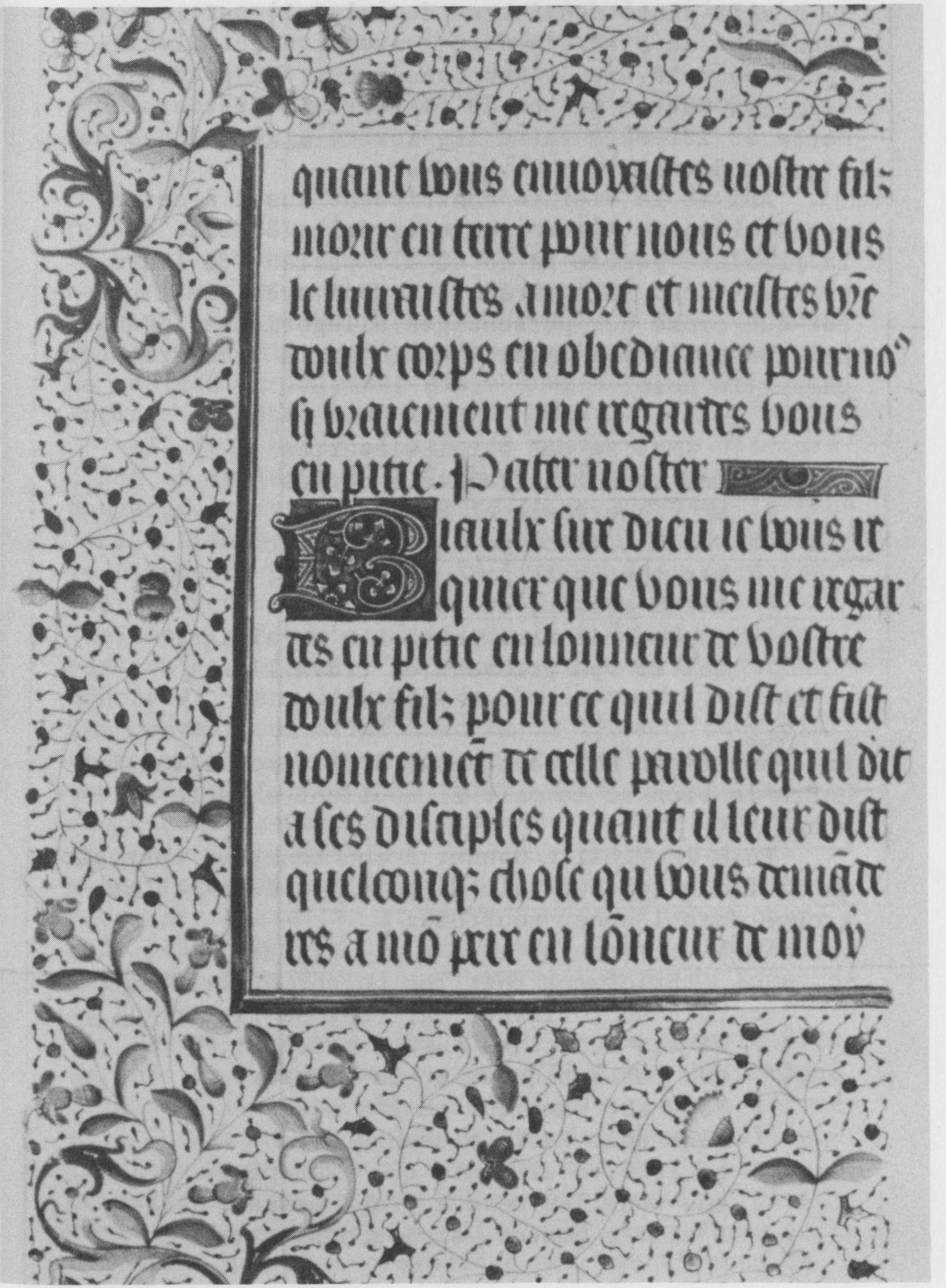
Dans la deuxième partie, il s'agit toujours alors de l'intention chez le poète d'écrire un Art d'Aimer. De plus, en insistant sur le passage de quarante ans, Jean de Meung souligne encore une fois l'éloignement du temps qui a contribué à l'atmosphère imaginaire de rêve dans la première partie du Roman de la Rose.

Il y a cependant des changements dans les personnages et dans la structure de ce qu'écrit Jean de Meung. Ce sont ces changements qui risquent de temps en temps d'éclipser le cadre du rêve aussi bien que l'intrigue originale du roman.

Quant aux personnages, Faux Semblant, Abstinence Contrainte, Ami, et la Vieille sont bien différents des personnages qu'on trouve dans la première partie. Avec Faux Semblant et Abstinence Contrainte, par exemple, Jean de Meung introduit une nouvelle catégorie de forces allégoriques. Ces personnages représentent évidemment des qualités du mal, du côté malhonnête de l'homme. Néanmoins, ils aident l'amant par le meurtre de Male Bouche. De plus, ce meurtre est plein de ruse suivie de violence physique:

Male Bouche tantost s'abesse,
si s'agenoille et se confesse,
car verais repentanz je ert;
et cil par la gorge l'ahert,
a .II. poinz l'estraint, si l'estrangle,
si li a tolue la jangle:
la langue a son rasoer li oste.

(vv. 12331-37)



quant vous enuoysastes vostre fil;
mourir en terre pour nous et vous
le liuysastes. a mort et meistes v're
doux corps en obediace pour no"
si vraiment me regardez vous
en pitie.

Biaux sire dieu ic vous re
quier que vous meregar
des en pitie en louneur de vostre
doux fil; pour ce quil dist et fist
nouuement de celle parolle quil dit
a ses disciples quant il leur dist
quelconq; chose qu vous demãde
res a mo' sire en louneur de moy

Il s'agit alors des forces du mal qui, par le commandement du Dieu d'Amour, agissent avec malveillance pour le bien. Par conséquent, le poète de la deuxième partie menace de détruire la distinction nette et irréaliste entre les forces allégoriques du bien et du mal.

Ami et la Vieille contribuent aussi à cette destruction de l'atmosphère irréaliste établie dans la première partie parce qu'ils parlent de leurs propres vies. Ils paraissent donc très réels plutôt que comme des personnages allégoriques. De plus, Ami conseille à l'amant d'employer la tromperie pour gagner la Rose:

Mes se par paroles apertes
les sentez corrociez a certes
et viguereusement deffendre,
vos n'i devez ja la main tendre,
mes toutevois pris vos rendez,
merci criant, et atendez
jusque cil troi portier s'en aillent
qui si vos grievent et travaillent.

(vv. 7677-84)

De cette façon Ami sert aussi à réduire la tension entre le bien et le mal: il soutient un acte malhonnête.

Puis la Vieille donne, à son tour, un portrait de la femme qui est loin du portrait idéal qu'on trouve dans l'amour courtois:

Briefvement tuit les bolent et trichent,
tuit sunt ribaut, par tout se fichent,
si les doit l'en ausinc trichier,
non pas son queur an un fichier.
Fole est fame qui si l'a mis,
ainz doit avoir plusieurs amis
et fere, s'el peut, que tant plese
que touz les mete a grant mesese.
S'el n'a graces, si les aquiere,

et soit tourjorz vers ceus plus fiere
qui plus, por s'amor deservir,
se peneront de lui servir;
et de ceus acueillir s'efforce
qui de s'amor ne feront force.
(vv. 13235-48)

Par ce portrait d'un côté malhonnête de la femme, la Vieille montre la complexité de la psychologie humaine plutôt que l'abstraction de la réalité montrée par les personnages allégoriques dans ce que Guillaume écrit. Ainsi s'approche-t-elle plus de la réalité en rejetant des conceptions fausses et artificielles du comportement véritable de l'homme.

Il faut noter alors qu'à travers les discours d'Ami et de la Vieille Jean de Meung attaque les conventions de l'amour courtois en opposant la réalité à l'idéal. D'après Ami, l'amant doit employer la tromperie pour gagner la Rose au lieu de donner des preuves de sa prouesse. De plus, selon la Vieille, la femme ne doit pas être la bien-aimée passive et lointaine qu'on trouve dans l'amour courtois. Dans le poème de Guillaume de Lorris, les conventions artificielles de l'amour courtois sont acceptées. Par exemple, le poète commence par une description du printemps. Puis, l'amant se consacre complètement à la quête de la Rose qui reste toujours inaccessible. De cette façon, Jean de Meung fait voir qu'il préfère satiriser les conventions artificielles et irréelles de l'amour courtois plutôt que de les conserver comme éléments intégrants de l'intrigue dans sa partie du Roman de la Rose.

Aussi un changement de structure dans le poème de Jean de Meung risque-t-il d'éclipser l'intrigue originale et cette tension entre le réel et l'irréel. Guillaume de Lorris montre des forces allégoriques qui se divisent dans des forces du bien ou du mal qui luttent pour ou contre l'amant. Dans cette lutte allégorique, il s'agit donc d'une suite d'actions qui sont provoquées par les efforts de

l'amant pour gagner la Rose. Grâce à ce personnage central et imaginaire, le lecteur n'oublie jamais ni l'intrigue originale ni le cadre du rêve. Mais pendant les longs discours de la Vieille, de Nature, et de Génies dans ce que Jean de Meung écrit, l'amant n'est plus aussi évident que dans l'oeuvre de Guillaume de Lorris. Par conséquent, on perd de vue de temps en temps dans la deuxième partie l'intrigue originale.

Il faut se rendre compte aussi que l'amant n'est pas tout à fait irréel. Il est la projection du poète réel dans le cadre irréel du rêve. Puisqu'il est le seul personnage avec un tel côté réel dans l'oeuvre de Guillaume de Lorris, le lecteur accepte très facilement le fait que toute l'intrigue est construite autour de lui et de sa quête. Les personnages allégoriques de Jean de Meung deviennent d'ailleurs plus humains et plus complexes que ceux de Guillaume de Lorris. Par exemple, la Vieille parle de ses propres tourments en amour. Nature semble également un personnage assez humain. Dans son long discours, elle se plaint de l'homme parce qu'il ignore ses lois. De plus, elle parle de l'homme en général plutôt que de l'amant et de sa quête en particulier. Cette humanisation progressive des personnages allégoriques chez Jean de Meung réduit l'importance unique du côté réel de l'amant et de la tension entre le réel et l'irréel qu'on trouve dans la première partie. Par conséquent, l'intrigue cesse de se circonscrire complètement autour de l'amant, et Jean de Meung risque d'éclipser le cadre du rêve jusqu'aux derniers vers du roman.

On constate que le cadre du rêve n'est pas d'une importance égale chez les deux auteurs du Roman de la Rose. Tandis que Guillaume de Lorris l'emploie comme élément principal d'intrigue et de structure, Jean de Meung l'emploie seulement comme élément d'architecture générale pour donner de l'unité au roman entier. La séparation de la réalité concrète permet au premier poète d'avancer le

le développement de l'allégorie et des personnages abstraits en les juxtaposant avec un personnage qui possède un côté réel. Mais Jean de Meung n'a pas besoin de cette distance où il se cache derrière des personnages plus humains pour donner une vue souvent satirique de son monde.

TERRENCE D. WRIGHT
THE UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹ Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction (Chicago: The University of Chicago Press, 1961), pp. 121-22.

² Guillaume de Lorris et Jean de Meun, Roman de la Rose, publié par Félix Lecoy (Paris: Librairie Honoré Champion, 1968), vv. 45-52. Toutes les citations du texte renvoient à cette édition.



The Self-Made Cuckold:
Marguerite de Navarre and Parole féminine

"La parole, c'est comme les femmes, ça se prend ou ça se donne."¹ It is curious how an old misogynist proverb assembles and identifies concerns of today's French feminists, femmes-parole, donner-prendre, the suggested relationship between parole and sexualité. For it is in the relationship between parole and femme, between language and women, that French feminism finds a rallying point. Recent titles show the importance French feminism attributes to the prise de parole, be it in the realm of the theoretical with Marina Yaguello's Les Mots et les femmes or Claudine Herrmann's Les Voleuses de langue, the personal with Annie Leclerc's Parole de femme or Marie Cardinal's Les Mots pour le dire, or the ideological with Ida Magli's "Pouvoir de la parole et silence de la femme."² The women's movement in France asks many questions and answers few in consensus. One point of agreement: men have been the principal namers in language, and women are as prisoners inside that language, using it and understanding it slightly differently from men, being molded, formed and deformed by it. Thus, it is up to women to prendre parole, to develop their own language based on their experience, especially in areas unknown to men, where the equation between les mots and les choses breaks down. Basic questions remain: is there a langage féminin to be had, to be developed, learned, one which opposes itself to logocentrism and phallogentrism? And secondly, is there a langage féminin inscribed in our own speech, in our own thought processes, one we cannot escape but rather reveal in every word? And what of the rapport between parole and écriture, another key word in French feminism? Says Julia Kristeva: "Il existe des particularités stylistiques et thématiques à partir desquelles on pourrait ensuite essayer de dégager un rapport spécifique des femmes à

l'écriture." The problem, though, is to "savoir si [ces particularités] relèvent d'une spécificité proprement féminine, d'une marginalité socioculturelle ou plus simplement d'une certaine structure favorisée par le marché contemporain."³

Reflection on these questions has led me to wonder about the existence of an "éternel féminin" in an author of predilection, Marguerite de Navarre. Here is a Renaissance author who, in the midst of the "Querelle des femmes," came down clearly on the side of women, defending their virtue and their equality in marriage, portraying them favorably in a genre that traditionally mocked women. But what about the parole, the language? Is there anything at all in the Heptaméron that allows us to see in Marguerite a feminist in the modern French sense? How does she tell a story? Do her stories differ thematically, structurally and stylistically from similar stories told by men about the same time? Is it écriture féminine? The genre of the conte or nouvelle provides an excellent testing ground for just this question, since many tales told by Renaissance storytellers were based on medieval fabliaux, almost by definition misogynist. These stories were then recounted by numerous authors during the two to three centuries that separate the fabliau from the Renaissance nouvelle. As we look at one particular and exemplary tale from the Heptaméron, comparing it to previous male renditions, we may find a partial answer to the questions, "What does a woman writer do with an essentially misogynist genre?" and "What, if anything, about Marguerite's story reveals her 'féminité'?"

In making the nouvelle fit her needs, Marguerite made many changes. She invented new stories, enveloped her tales in Christian paradox, concentrated more on love than on sex and incorporated into her tales a group of storytellers whose interrelationships have received recent critical attention.⁴ It is also in this area that critics have searched for proofs of Marguerite's feminism. However, a careful reading of the debates following the nouvelles shows how the devisants

trip over themselves in contradiction, sometimes uttering exaggerations and boutades in fiery arguments. Though it is clear that the male devisants, with the exception of Dagoucin, are at times misogynists and that the women devisants often defend their own sex, trying to find Marguerite's feminism in those confused debates is like citing the Bible to bolster one's own opinion: one can always find a quotation to prove the opposite. Furthermore, we know that, as Marguerite wrote the discussions following her tales, she differentiated the storytellers, endowing them with distinct personalities. And where exactly is the author? I disagree with one critic of Marguerite as feminist who says that it is "in the exchange of ideas after a story is told that the essence of the Heptaméron is to be found."⁵ For my part, it is in the tales themselves that I say "cherchons la femme," woman as character, woman as writer, woman as inventor and manipulator of parole. And what better way than to take a tale, told and retold by men in French and Italian, first as a fabliau, "Le Meunier d'Arleux," then in the anonymous Cent Nouvelles Nouvelles of 1461, afterwards by Philippe de Vigneulles in his Cent Nouvelles Nouvelles of 1515, the same tale adapted by Boccaccio in the Decameron and told by Longarine in the eighth tale of Marguerite de Navarre's Heptaméron? The question is: what might a woman do with a tale of a man who makes himself a cuckold? What narrative stance will she adopt, what changes in motivation or characterization will occur? What, finally, is féminin in this specific narrative act?

The plot of the tale I am going to discuss is fairly simple in its broadest outline. A husband desires his wife's chambermaid. The maid, to counter the husband's insistent demands, reveals the situation to her mistress, who advises her to feign acceptance of the proposed rendezvous, explaining that she, the wife, will replace the maid in the bed. The husband, faithful to the appointed hour, lies with his wife, thinking she is the chambermaid. All would be well had the husband not promised to share his good fortune with a friend. In the mid-

dle of the night the husband leaves the bed and his friend takes over. Finally the husband discovers his error and laments the fact that he has made himself a cuckold.

This story, which has seen many different versions, springs, as I said, from a fabliau by Enguerant D'Oisy, "le Meunier d'Arleux." Here the young girl is not the chambermaid but, less credibly, a maiden the husband introduces into his house as his niece. The story proceeds in the stated fashion, with one notable and amusing variation. The friend gives the husband a pig for the privilege of lying with the young girl, but when he discovers that his partner was not the beautiful young demoiselle but the wife of the meunier, he demands the return of his pig, and even goes to court to plead his case. One of Boccaccio's stories has been compared to ours, but its differences are significant. A priest, in pursuit of a young noble woman, is tricked into lying with an ugly chambermaid, thinking it is his lady. Philippe de Vigneulles, in the Cent Nouvelles Nouvelles of 1515, gives the story an interesting twist. The old husband, believing himself with the maid, finds himself unable to perform, at which point the wife unveils her identity, mocks him and upbraids him for his infidelity. The husband gets the last word though, claiming that "Mon mambre viril est plus saige que moy, car il t'ait bien congneu du premier cop et pour ce ne volt huy dresser, mais je ne te congnoissoie point."

By far the most similar of these tales to Marguerite's eighth nouvelle is the ninth nouvelle of the Cent Nouvelles Nouvelles, an anonymous work that appeared in the court of Philippe de Bourgogne in 1461. Though the emphases are different and Marguerite adds certain elements not in the CNN version, both stories follow the broad outline sketched above. The similarity between these two nouvelles led Pierre Jourda to postulate a source for Marguerite in the CNN story, especially because this collection of tales figured in her father's library.⁶ But my



reputation. The Boy there will be no excuse for this
pursuing, or justification for the Transgressors to
justify the act and avoid the consequences of the same.

purpose is not a study of influences, but rather one of differences, differences which might be attributed to a feminine perspective on this traditional topos.

The study seems to lend itself to analysis of structural, narrative and rhetorical techniques, though of course such neat divisions tend to overlap on occasion. I will include under the rubric of narrative technique remarks on psychological analysis as well as point of view and voice. My remarks on rhetorical technique will focus on the female use of irony in Marguerite's tale and will lead to a discussion of how the two stories create and project a different male and female sexuality.

A structural comparison of the two tales is facilitated by the fact that the tales are almost exactly the same length, four pages (excluding the debate following Marguerite's tale) in the Pléiade edition.⁷ Even though the tales recount essentially the same story, differences are evident from the first sentence. The 15th century version begins by introducing the husband, then proceeds to qualify his social status through his possessions, chasteau, bel et fort, founry de gens et d'artillerie and immediately justifies the actions he will take in the story, for "comme a seigneur de son estat apparen-toit, devint amoureux d'une demoiselle de son hostel, voire et la premiere après sa femme." Not only is it proper for him to fall in love, in view of his état, but the lady is worthy of his attention. More justification follows: "Car Amours si fort le controignoit . . ." He could do nothing, the narrator says, "tant estoit il au vif feru de l'amour d'elle."

Marguerite also presents the husband in the first sentence, in fact gives him a name full of significance: Bornet. The wife gets more than equal time in this first sentence, an "honneste femme de bien, de laquelle il ayroit l'honneur et la reputation." But there will be no excuses for the husband, no justification for the transgressions to

come but rather a curiously modern comment on the old double standard: "Et combien qu'il voulust que la sienne luy gardast loyaulté, si ne vouloit-il pas que la loy fust esgalle à tous deux." Whereas the Burgundian husband simply "devint amoureux," Marguerite's disapproval of Bornet is obvious in her "alla être amoureux de sa chambriere," and the narrator Longarine cannot refrain from adding that in this change "il ne gaignoit que le plaisir qu'apporte quelquefois la diversité des viandes." The equivalence of sexualité-manger inherent in the provocative word viande reveals early in the tale Longarine's ironic disapproval of Bornet's mentality, based on appetite rather than sentiment. What follows in the CNN is the introduction of the demoiselle and a description of the husband's attempts to seduce her, her threat to inform her mistress, his continued advances and the maid's decision to speak to the wife, who "sans en monstrier semblant, en est tres malcontente." So ends the first page. Longarine structures her tale differently after the comment about the diversité des viandes: she introduces Bornet's neighbor and friend who becomes party to the husband's designs on the chambermaid, approves it, and somehow (the story doesn't reveal how) helps him to reach his goal, "esperant avoir part au butin," another well-chosen word to underline the masculine vision of the woman as prize. Thus we find in Marguerite's tale another element of motive and psychological analysis and a hint that our husband may need the moral support of his friend. The chambermaid finally appears, her dilemma is presented as is the reaction of the wife when she learns of her husband's desires. Whereas the other wife was "tres malcontente," Marguerite's wife is "bien aise d'avoir gaigné ce point sur luy."

What we see, then, in the respective first pages of these two tales is first a difference in the presentation of the husband--strong, persistent, succumbing to a sexuality clearly justified by the narrator in the CNN, and méchant, not too bright, and in need of counsel from his fatuous but self-serving

friend in the Heptaméron. The wife in the first story gets only slight mention, whereas Marguerite's wife dominates the tale from the beginning. Marguerite's tale is peppered with short psychological analysis, the comment on the "diversité des viandes" and a special depth afforded to a woman who is delighted to catch her husband in his attempt to be unfaithful.

As a brief structural analysis will show, the remaining three pages of each tale reinforce the findings of the first page, that Marguerite has created a strong woman who dominates the scene. On the second page of the CNN tale, the maid complains to the wife, who devises her trick. On the night of the assignation, a friend of the husband arrives at the château. He is entertained and at the end of the evening, in a scene of 15th century "locker room talk," the "chevalier étrange" asks the husband if he knows a wench with whom he might spend the night. The husband, eager to please, proposes sharing his chambermaid. Marguerite's story, of course, follows a different line. Once the plan is concluded between the wife and the maid, the tryst takes place. The happy husband has in the meantime informed his friend, who is waiting in the wings. By the end of the second page, the husband and his friend have both had their turns in bed, and the friend has stolen a ring from the woman's finger.

As we see, the CNN narrator takes longer to arrive at the bedroom scene, and when he does, he lingers longer, nearly the whole third page, in fact. The husband's undressing takes on great importance in a six-line description, and the marvelous sexual prowess of both men is emphasized and praised. The third page concludes with the husband's return to bed, his further exploits and his awakening the next morning to find his wife by his side. Her direct discourse response is short, six lines, an insult followed by a possessive "aultre que moy . . . n'aura ce qui doit estre mien." On the other hand Marguerite's addition of the ring episode at the end of the second page permits a denouement of the action

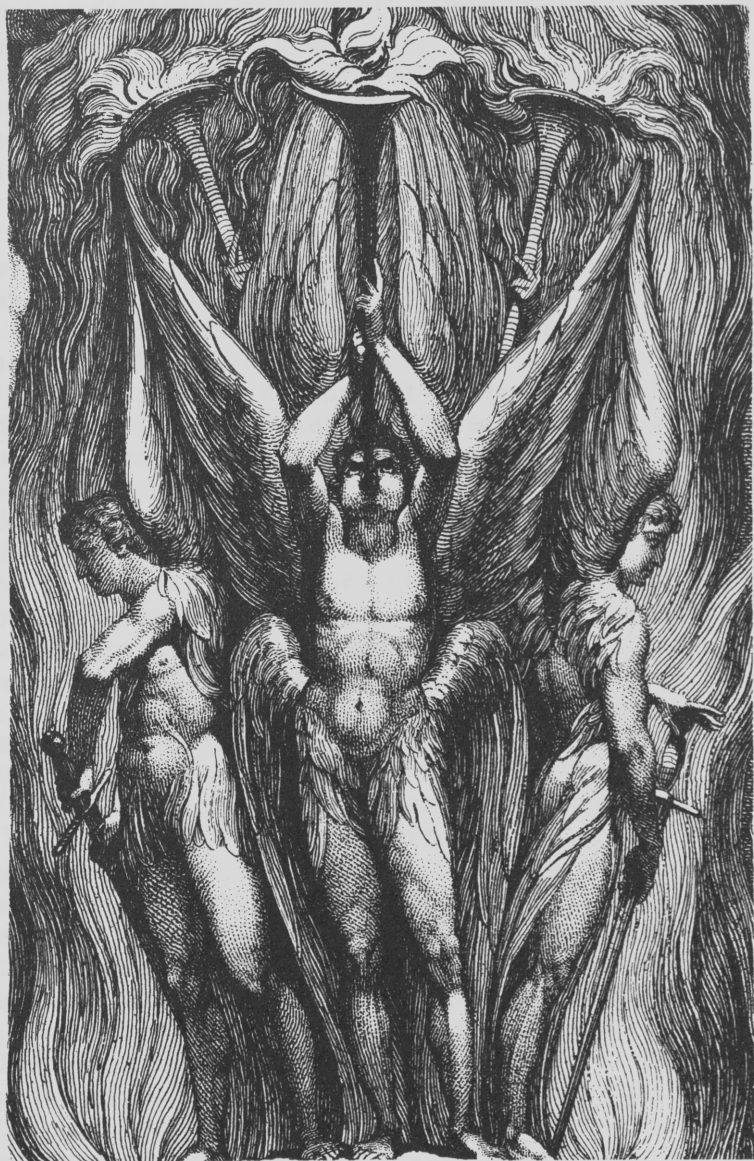
on the third page of her nouvelle. After the neighbor's visit to and departure from the bed, both men fall asleep and only upon seeing his wife's ring on his neighbor's finger the next morning does Bornet realize what has actually transpired. His short question to his wife, "Qu'avez-vous fait de votre anneau?" opens the floodgates of female speech; and Marguerite's story ends with the wife's 35-line answer, to which the husband is accorded no response. After the husband's discovery in the CNN, he informs the chevalier and importunes him first not to reveal what has happened and, secondly, never to see his wife again. The jealous husband's pride and the secret are both protected. On the contrary, the husband in Marguerite's story is justly punished. The truth is eventually known, and "l'appeloit on coqu, sans honte de sa femme."

The comparison of structures points up several aspects of a female or masculine approach to this tale. First, in the area of justification. The opening portrayal of the husband in the CNN as victim of his love for a demoiselle worthy of him, his offer to share the maid with the unexpected visitor (an obvious act of hospitality), the comments on the sexual desire of both the husband and the chevalier, and a possessive wife all tend to make the reader appreciate the dilemma of the husband. On the other hand, Bornet's concupiscence goes right along with his inability to act alone and with his fear of being caught. Thanks to the insertion of the ring episode, the discovery of the error takes place when the men are alone, and the sheer bêtise of the two, as they discuss the situation, is enough to make the modern reader wonder what this clearly superior wife is doing with such a mate. In addition to putting the wife in an advantageous position, the ring serves as a symbol of faithfulness. The wife is delighted to give up her ring to the man she believes her husband. In this way, she reasons, he will know her true identity. In this and other ways, it is the wife who is

justified in the Heptaméron. The narrator, for example, explains that it was because she believed it was her husband that the wife refused nothing to her bedmate. In addition, at the end of the tale, we are made privy to the thoughts of the husband, who recognizes his own wrongs and praises his wife.

The 15th century version spends a great deal of time on "man talk," discussion between the two male friends, but also discussion and portrayal of the sexual act. Marguerite's comments on sexuality are shorter and more veiled, as we shall see in the comments about irony. Dispensing with the attempted seduction and tryst in the first two pages, she allows the woman to speak at great length, but reasonably and intelligently, at the end of her story.

Finally, though, and as the structural comparison might suggest, it is Marguerite's narrative technique that differentiates her tale from the CNN version and from all those which had previously told the same story. Whereas it is clear that the action was seen and told by a male narrator before Marguerite, the vision and voice are clearly feminine and perhaps even feminist in this tale of the Heptaméron. In the past we have been made conscious of masculine desire and motivation, with the appearance of the wife only to push the intrigue along, but in the Heptaméron the emotions and thoughts of the wife come to the fore. We learn that the wife loves but mistrusts her husband. And while the CNN describes the disrobing of the husband in detail, the focus of Marguerite's tale at this same point in the story is on the thoughts of the woman, "qui avoit renoncé à l'auctorité de commander, pour le plaisir de servir." The narrator recounts the woman's patience during the sexual interlude, a sort of lying back and thinking of England, if you will, "se reconfortant aux propos qu'elle avoit deliberé de luy tenir le lendemain, et à la mocquerie qu'elle luy feroit recevoir." Borne's actions are recounted, but it is the wife we are made to see, and always in a favorable light.



When the husband must face his wife after the night in question, he finds "sa femme plus belle, plus gorgiasse et plus joieuse qu'elle n'avoit accoustumé, comme celle qui se resjouyssoit d'avoit saulvé la conscience de sa chambriere, et d'avoit experimenté jusques au bout son mary, sans rien y perdre que le dormir d'une nuict." In this sentence physical description heightens her presence and importance and is intertwined with psychological analysis and comment on motivation. And, of course, the long speech in direct discourse at the end of the tale forces us to look through the eyes of the wife. The infrequent psychological analysis in the CNN describes men together, the banquet the husband holds for the chevalier, the chevalier's desire, the husband's wish to please his friend and guest, and later the discussion between the two men when the husband has discovered his error.

The most interesting aspect of this comparison rather transcends those classifications of structure or narrative and rhetorical techniques, or perhaps overflows into all those areas. Here I am speaking of a portrayal of male and female sexuality which is strikingly different in these two tales which recount much the same story. A military-erotic vocabulary appears throughout this tale of the CNN, with the verbs besoigner, travailler, aller aux armes, and references to the jour des armes. But the narrator also underlines a male perception of a sexual ideal throughout these four pages. Reiterating the sex-work equivalence the narrator reports that the husband "n'y eut gueres esté sans faire son devoir." And the husband's performance is painted with glorious exactitude: "Si tres bien si acquitta que les trois, les quatre foiz gueres ne luy cousterent, que madame print bien en gré, qui tost après, pensant que ce soit tout, fut endormye." The chevalier's performance proves even more remarkable, and the narrator adds an interesting comment about the woman, esmerveillée at this night of pleasure "qui aucunement travail luy

estoit." Again madame falls asleep. For the husband returning to bed it is aux armes, "se ratoille tant bien luy plaist ce nouvel exercice." Though the lady be not aggressive, she is appreciative and is described by an obviously male narrator as "plus contente d'avoir eu l'adventure de ceste nuyt que sa chambriere." The creation of male sexuality includes a comment on desire and anticipation. Following the husband's proposal to share the maid, "Le chevalier estrange mercya son compaignon, et Dieu scet qu'il luy tarde bien que l'heure soit venue!" And the narrator comments on sexual satisfaction. Remembering his promise to the chevalier, the husband, "trop plus legier que par avant" rises and recommends to his friend that he return when "il aura bien besoigné et tout son saoul." And off goes the chevalier, "plus esveillé qu'un rat et viste comme ung levrier." Not only do we see the act from the masculine point of view, but the narrator constructs a mythical male sexuality which seems to be reinforced by the masculine perception of female sexuality.

How different from Marguerite's text, with its tongue-in-cheek irony emphasizing the distance between the male sexual myth and its reality! With the narrator's recounting of the husband's performance in bed, we see the topos has changed dramatically. "Et quand il eut demouré avec elle, non selon son vouloir, mais selon sa puissance, qui sentoit le viel marié," says Longarine, insisting on the man's realization of his failure to meet the standard of the CNN. The same quiet irony pervades the text even with the arrival of the younger, more virile neighbor. "Il y demoura bien plus longuement que non pas le mary, dont la femme s'esmerveilla fort car elle n'avoit point accoustumé d'avoir telles nuictées." With this realistic female evaluation of her husband's performance, her solace is in the thought that the morning will bring her justification. Compared with the 15th century "hommes armés" of the CNN, we have here ordinary men who, overcome with fatigue after

their dubious exploits, "se vont tous deux reposer le plus longuement qu'ils peuvent." Nor does the wife spare her feelings in the confrontation of the following morning. "Vous pensiez bien que ce fut à ma chamberiere, pour l'amour de laquelle avez despendu plus de deux pars de voz biens, que jamays vous ne feistes pour moy." Note the lack of exaggeration in the "deux pars de vos biens" when compared with the reported frenzy of the men in the CNN. Here is a narrator, and perhaps an author, unwilling to go along with male braggadocio, informing us with a wink and a chuckle about what happens when male desire gets its own way. Gone also is the masculine attitude toward female sexuality, with its eager participation, replaced in the Heptaméron with the wife's detached observation and patience, and a narrator whose portrayal of the scene includes the following seemingly feminist distinction: the wife "cuydant que ce fust son mary, ne le refusa de chose que luy demandast (j'entends demander pour prendre, car il n'osait parler)."

I began these remarks with a reference to the importance of speech, of parole, in modern French feminism, and it seems appropriate to return to them now, since the link between speech and women is a particularly strong one in this tale. In the century that was the 16th, profoundly concerned with the implication of parole,⁸ here is a tale where the women do essentially all the speaking. And she does go on, for 35 lines, giving her husband lessons on desire and psychology, on his responsibility to her and to God, and even threatening to leave him if his behavior does not improve. But every bit as important as what she says is the fact that she is allowed, made to speak, by the narrator, whereas the men are kept silent. The neighbor, in bed with the wife, "n'osoit parler," but she, at the same point, is reflecting on the anticipated pleasure of speech: "elle eut patience, se reconfortant aux propos qu'elle avoit deliberé de luy tenir le lendemain." Let us

remember that in the CNN women have no voice. The wife is allowed only a short, unpleasant riposte when the husband discovers her identity, and whereas in Marguerite's tale it is the men who dare not speak, in the CNN the narrator specifies that "Madame mot ne sonne." In fact, Borner seems punished by the very act of speech. It was, after all, his inability to act alone, his need to inform his friend of his lust for the chambermaid that led to his self-cuckoldry. And let us not forget that in the CNN the whole affair is silenced, whereas in the Heptaméron, "comme toutes choses dictes à l'oreille," the truth comes out, Borner's final punishment by parole.

What can we say, then, about feminism in Marguerite's Heptaméron? First, that it is there, imbedded in the structure and rhetoric of the tales. Secondly, that it consists, at least in this tale, not only in a defense of women, but in bringing them to the active fore, of making them scheme on occasion, and in allowing them the right to speech, which Marguerite sees as a form of action. It is presenting action, even sexuality, from a female perspective. We have also noted the importance of psychological analysis in this tale, an aspect which has not gone unnoticed in criticism on the Heptaméron.⁹ Whether or not this constitutes a feminine trait in literature will provide subject for debate for many years to come, I suspect. What I hope to have shown is that even when Marguerite used those old bawdy tales based on medieval fabliaux, stories she probably heard recounted over the years, she wrote them down differently from the way they came to her. Far from stitching together tales between debates that bandied about the old male-female questions, she actually went about the creation of modern women, using structures from the past which she filled with a new feminist spirit.

MARTHA PERRIGAUD
LUTHER COLLEGE

NOTES

¹Cited in Marina Yaguello, Les Mots et les femmes (Paris: Payot, 1978).

²Claudine Herrmann, Les Voleuses de langue (Paris: des femmes, 1976). Annie Leclerc, Parole de femme (Paris: Grasset, 1977). Marie Cardinal, Les Mots pour le dire (Paris: Grasset, 1975). Ida Magli, "Pouvoir de la parole et silence de la femme," Cahiers du Griff, 12 (1976), 37-43. See also Elaine Marks, "Woman and Literature in France," Signs, 3 (1978), 832-42, and New French Feminisms, ed: Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (Amherst: University of Massachusetts Press, 1980).

³Julia Kristeva, "Féminité et écriture: Questions à Julia Kristeva à partir de Polylogue," Revue des sciences humaines, 168 (Oct-Dec 1977), 496.

⁴See for example Regine Reynolds, Les Devisants de l'Heptaméron: Dix Personnages en quête d'audience (Washington, D. C.: University Press of America, 1977) and Betty Davis, The Storytellers in Marguerite de Navarre's Heptaméron (Lexington, Ky.: French Forum, 1978).

⁵Judith Suther, "Marguerite de Navarre's Quiet Victory over Misogyny," Explorations in Renaissance Culture, 2 (1975), 46.

⁶Pierre Jourda, Marguerite d'Angoûleme, Duchesse d'Alençon, Reine de Navarre (Paris: Champion, 1930),

⁷Conteurs français du XVIème siècle, ed. Pierre Jourda (Paris: Gallimard, 1965).

⁸See among others Barbara Bowen, "'Lingua Quo Tendis?' Speech and Silence in French Renaissance Emblems," French Forum, 4 (1979), 249-60; Florence Weinberg, "'La parole faict le jeu': Mercury in the Cymbalum Mundi," The French Renaissance Mind: Studies Presented to W. C. Moore, L'Esprit Créateur, 16, No. 4 (1976), 48-68; and Alice Berry, "Rabelais: Homo Logos," Journal of Medieval and Renaissance Studies, 3, No. 1 (1973), 51-67.

⁹For further comments on this topic see Marcel Tetel, Marguerite de Navarre's "Heptaméron": Themes, Language and Structure (Durham, N.C.: Duke University Press, 1973) and Nicole Cazauran, L'Heptaméron de Marguerite de Navarre (Paris: SEDES, 1976).



Feminist Rhetoric
for the Renaissance Woman in
Marguerite de Navarre's Heptaméron

In sixteenth-century French literature the most important work which can be called feminist in inspiration is Marguerite de Navarre's Heptaméron. The humanist tradition of the Renaissance favored a resurgence of interest in the "woman question" (Querelle des femmes). Such writers as Vives, Castiglione, Erasmus, Cornelius Agrippa, and Guillaume Postel theorized on the place of women in the scheme of things and on the education proper to woman's estate.¹ However, unlike her masculine contemporaries, Marguerite de Navarre eschewed theory and in its place advocated a practical guide of "feminine conduct" which can be gleaned from the tales of the Heptaméron collection and from the lively debates, or epilogues to the tales, in which feminist issues and masculine-feminine attitudes are set in lively confrontation.² The issues which are explored in this paper are Marguerite de Navarre's indictment of the masculine power structure of the period, her particularized concept of feminine chastity, and finally the feminist rhetoric found in the tales themselves in which women give vent to their griefs, express their individuality, and assert their dignity as human beings.³

If Simone de Beauvoir has been moved to address the problem of the rapport between the sexes in our century as the relationship between aggressor and victim, the same observation is true of Marguerite de Navarre's era.⁴ Males literally possess and own the women in their families. The power of men to control the destiny of women is strikingly portrayed in the tales of Rolandine and her aunt (Nouvelles 21 and 40), both of whom defy the authority of

father and brother respectively and marry men of their choice, secure in the knowledge that, justice and conscience being on their side, there is nothing wrong in seeking self-fulfillment. Rolandine's aunt accuses her brother, the Count of Jossebelin, in the following terms:

Mon frere, je n'ay ne pere ne mere, et suys en tel aage, que je me puis marier à ma volonté; j'ay choisy celluy que maintesfoys vous m'avez dict que voudriez que j'eusse espousé. Et, pour avoir faict par vostre conseil ce que je puis selon la loy faire sans vous, vous avez faict mourir l'homme du monde que vous avez le mieulx aymé!⁵

The young woman in this tale has succumbed to a typical fate. Since her parents are dead, her brother exercises complete authority over her in loco parentis. At his choice she may be married off or placed in a convent. The novella tells us that his niggardliness in not providing his sister a dowry is the reason she is not married. When Jossebelin discovers his sister has entered a clandestine marriage, his wrath leads him to kill the young woman's husband (a man he had formerly praised) and lock her up in a forest retreat.

Jossebelin treats his own daughter Rolandine in similar fashion and for the same reasons. She too resorts to the clandestine marriage in an attempt to defy parental authority. Later, when such intimidating symbols of power as the Church and the King attempt to coerce her into letting them annul her paroles de présent marriage,⁶ she holds firm, declaring that intention and divine witness rather than consummation constitute the marriage bond: "Elle leur fait responce que en toutes choses elle estoit preste d'obeyr au Roy, sinon à contrevienir à sa conscience; mais ce que Dieu avoit assemblé, les hommes ne le povoient

separer" (p. 171).

The Heptaméron abounds in examples of the all-pervasive masculine power structure. In the tale of Françoise and the Prince (Nouvelle 42), the Lorenzaccio episode (Nouvelle 12), and that of the homicidal Duke who kills his son's fiancée (Nouvelle 51), we see men bent upon asserting their will over the destinies of women with whom they come in contact. Their reasons seem to be grounded in the will to absolute power over the lives of women, the desire for sexual dominance, and the greed factor or the manipulation of family money with as little possible going to female members. Indeed, Marguerite de Navarre's harsh treatment of the clergy is an extended feminist diatribe against the injustices men perpetrate against women. Already feeling superior by nature to women, the arrogant and sensual Cordeliers are willing to violate the vow of chastity, rape their victims, and consider the act a peccadillo because of the inequity of the sexes implicit (so the clergy believe) in the order of Creation. In the cases of the Prieur de Saint Martin des Champs and Sister Marie Héroët in Nouvelle 22 and the monk in Nouvelle 31, lust reaches a pathological level. The Prior, using the authority and power of a religious office, plots the seduction of the nun while the monk stoops to kidnapping a friend's wife and killing several of his domestics in order to possess the woman. It is not surprising, then, that the Queen of Navarre should conclude that the male propensity for aggression and outright murder (rather than persuasion to effect change) is one of the more abhorrent aspects of the "masculine mystique."

If men were intent upon subjecting womenkind's will, they were equally engrossed in subduing her body--the reason, no doubt, that Marguerite de Navarre devotes so much discussion to chastity and its relationship to feminine self-esteem.⁷ The particular aura of feminine chastity which serves as a protective mantle for women in the courtly society depicted in the Heptaméron requires some interpre-

tation for the modern reader. Although it follows (given Marguerite de Navarre's evangelical leanings) that chastity as defined in Christian terms must play a major role in her concept of virtue, the Christian ethic is not the only consideration. Chastity as viewed by the Queen of Navarre has a worldly dimension in addition to its merit as depicted in the Gospels. It is a secular virtue as well, affording women dignity, self-respect, and freedom from the frequently disastrous results of sexual entanglements.⁸ The chaste woman who is not dominated by sexual drives (as most men are in the Heptaméron) becomes the porte-parole of rational humanity.

The battle between the pure and the impure is, stated in other terms, the struggle between the rational and sensual poles of human conduct with the palm going to women for their undisputed superiority as exponents of rational behavior. Sexual immorality, while not unknown to women, is attributed as a masculine vice by Parlemente (Marguerite de Navarre's spokeswoman among the devisantes); hence, women who transgress sexually, in a sense, betray their true rational natures and become like men, the decidedly inferior sex on this score.

In only one way can women preserve their integrity in a masculine oriented society--by being virtuous. Women who share their sexual favors indiscriminately lose all respect and become as it were public domain. This point is made eloquently in the tale of Françoise and the Prince (Nouvelle 42). In essence, Françoise tells the Prince that she is in no way insensitive to his physical charm, that she will even lay down her life to save his, but will not offer herself as a sexual object in tribute to his masculine vanity. Were she to do so, she would be sotte, aveuglée, capitulating to masculine lust and thereby betraying her feminine integrity. In fact, there are several women in the tradition of Françoise who refuse to proffer sexual

favors as men's due or as the price of acceptability. Among the striking examples let me cite those of the muleteer's wife (Nouvelle 2), the batelière (Nouvelle 5), the Princess (Nouvelle 4), and Marie Héroët (Nouvelle 22), a cross section of noblewomen and commoners which would indicate that Marguerite de Navarre's particular concept of chastity is egalitarian. Eternal vigilance is necessary for the woman who would defend herself against the predatory male who demands immediate satisfaction: "Exercice sans repos de la volonté, la vie des femmes à cette époque tient plus du courage que du plaisir."⁹

The issue of marriage in the Heptaméron is the essential bonding device which unites the devisantes and the one most closely connected with feminine chastity. Marriage is the one societal institution which offers women protection against the vagaries of masculine desire. Also, in the spiritual order, it has the prestigious status of being a sacrament of the Church.¹⁰ The most serious statements on marriage are found in the credos of Oisille and Parlamente, the feminine coterie's most respected spokeswoman. Oisille believes: "Dieu a mis si bon ordre . . . tant à l'homme que à la femme, que, si l'on n'en abuse, je tiens mariage le plus beau et le plus seur estat qui soit au monde" (p. 269). Extra-marital liaisons are odious to her as well as revenge-adultery, which is acting irrationally and losing one's honor in the process. Parlamente continually exhorts the devisantes not to love at all or to love with as perfect a love as that of Rolandine, who never compromised herself and who, by her example, worked to the increasing of all women's honor. She points out realistically (Nouvelle 43) that honor for men and women is different in the eyes of the world, if not in the eyes of God. A man who avenges himself on his enemy is accounted the braver for it, and if he has a dozen mistresses in addition to a wife, he is judged equally valorous. Yet rage and concupiscence can have no place in a woman's heart.

Parlemente considers that good women are more reasonable in love than men. The love of men is for the most part merely a matter of their pleasure and many have the hypocrisy to despise a woman once she has surrendered to their desires (Nouvelle 44 bis). Unfortunately, decrying the double standard of sexual morality will not change it; hence, women have every reason to cling to marriage as an institution which, despite its abuses, works toward their best interest.¹¹ Two striking examples of feminine reaction to marital infidelity are those of the Lady of Loué (Nouvelle 37) and the Wife of Tours (Nouvelle 38). The symbolic gesture of the wife in the first tale, using water and fire as symbols of purification and reconciliation to impress upon her husband the error of his ways, confirms the sense in which Renaissance women sought to change one aspect of the status quo. Women do not kill their adulterous husbands.

By eschewing violence, Marguerite de Navarre shows her feminist propensities, declaring that change is best effected through forbearance and persuasive action. Similarly, the Wife of Tours, who brings an array of creature comforts to her husband's assignation place for his enjoyment, shows that in the order of moral perfection women can exercise a role apparently impossible for men. The results seem to be worth the effort, for the husband, overwhelmed at good returned for evil, reforms:

". . . sans le moien de ceste grande douleur et bonté, il estait impossible qu'il eust jamais laissé la vie qu'il menoit" (p. 271). Again, Mettra has grasped the particular quality of Marguerite de Navarre's feminism: "Le féminisme renaissant--si l'on ose employer un vocable qui n'a guère qu'un siècle--n'est jamais agressivité mais toujours désir de réconciliation. . . . Et c'est un peu de la même manière que la femme pressent l'homme, comme un bloc dur, irréductible qu'il faut ramener à soi, rendre mobile, avec des armes toutes féminines."¹²

So far it has been seen that the Queen of Navarre chose to implement her feminist critique by a pointed



The tale of the neglected wife (Houelle's 12)

censure of the masculine power structure, and by a personalized view of feminine chastity and Christian marriage. Behind these theories there is an underlying rhetoric found in the speeches of several women appearing in the tales, a persuasive plaidoyer féministe which reveals with psychological acumen the condition of women, their rights and aspirations, as conceptualized by Marguerite de Navarre. In my judgment the rhetoric of Renaissance feminism in the Heptaméron is best seen in the monologues of the dame d'honneur (Nouvelle 4), the neglected wife (Nouvelle 15), the Lady of Pampelune (Nouvelle 26) and Françoise (Nouvelle 42).

Men are frequently intent on sexual conquest as an affirmation and proof of their masculinity as the Princess discovers in Nouvelle 4. Justifiably outraged by the attempted rape on her person by a nobleman of her acquaintance, the Princess seeks the advice of her dame d'honneur. The Princess's initial reaction is to disclose publicly the attempted crime and by so doing to discredit the nobleman. Since rape has not occurred, the gentlewoman advises the Princess to say nothing. This temporizing action, however reprehensible it may be in a contemporary context, appears wise in the light of the social conditions of the period. The dame d'honneur argues that, even were the Princess's powerful brother to avenge her, public opinion would hold ". . . que le pauvre gentil homme . . . aura faict de vous à sa volonté; et que la plus part diront qu'il a esté bien difficile que ung gentil homme ayt faict une telle entreprinse, si la dame ne luy en donne grande occasion" (p. 32). According to the gentlewoman, the Princess's satisfaction will have to be her knowledge that the nobleman failed in his attempt, a more galling punishment than any the Princess can inflict. The best interests of women, unfortunately, cannot always be served in ways that are direct and just. Prudence, in certain instances, must replace precipitous action.

The tale of the neglected wife (Nouvelle 15)

contains the inevitable shibboleths by which we have come to judge the unfavorable condition of women during the Renaissance: misappropriation of the dowry, marital neglect, the subjection to the double standard. The young wife in question chooses, against parental opposition, a husband of less wealth and status than she. The man she loves and esteems repays her choice by neglect and an adulterous liaison with his best friend's wife who is also the King's mistress. Eventually, out of loneliness and frustration, the young woman takes a platonic lover. The husband's ire is aroused and he calls his wife to account. Her confession is a clever example of oratory and self-defense presented in legalistic fashion with the wife executing the roles of attorney, defendant, judge, and jury. The genesis of her changing attitude, from love to hate, is minutely detailed. The thought that he should want to kill her appears monstrous. There can be no doubt how the guilt must be assessed. In the following tirade, with its antithetical juxtaposing of vous and je, we have a vigorous reductio ad absurdum of the husband's charges against her:

Et s'il fault mectre à la balance l'offense de vous et de moy, vous estes homme saige et experimenté et d'eage, pour congnoistre et eviter le mal; moy, jeune et sans experience nulle de la force et puissance d'amour. Vous avez une femme qui vous cherche, estime et ayme plus que sa vie propre, et j'ay ung mary qui me fuit, qui me hait et me desprise plus que chamberiere. Vous aymez une femme desja d'eage et en mauvais point, et moins belle que moy; et j'ayme ung gentil homme plus jeune que vous, et plus aymable que vous. Vous aymez la femme d'un des plus grands amys que vous ayez en ce monde et l'ayme de vostre maistre, offensant d'un cousté

l'amityé et de l'autre la reverence que vous devez à tous deux; et j'ayme ung gentil homme qui n'est à riens lyé, sinon à l'amour qu'il me porte. (p. 123)

Furthermore, if these arguments are not condemnation enough, the young wife calls God as her final witness: "Et combien que la loy des hommes donne grand deshonneur aux femmes qui ayment autres que leurs maris, si est-ce que la loy de Dieu n'exempte point les mariz qui ayment autres que leurs femmes" (p.123). The husband is nonplussed by his wife's logic, and in lieu of responding to her accusations, he avoids confrontation by seeking refuge in a time-tested male stratagem: ". . . il ne sceut que luy respondre, sinon que l'honneur d'un homme et d'une femme n'estoient pas semblables" (p. 124). The sexism which was implicit in the moral structure of the sixteenth century is taken to task severely in this novella. The mal mariée's spirited defense of her actions is an unmasking of masculine pretense to superiority in the moral order, as Albistur and Armogathe have noted.¹³

The Lady of Pampelune (Nouvelle 26) is an example of Marguerite de Navarre's ability to portray a virtuous heroine who is not an abstraction but a fully fleshed-out character. That virtuous women are not insensitive to passion, that they restrain passion when they are not in a position to accept it morally is the Lady of Pampelune's legacy to her would-be lover, Lord D'Avannes. Men like D'Avannes have made preoccupation with virtue, chastity and honor women's work by their artful seductions in the guise of platonic love. If they would cease to think of women as fortresses to be assaulted, perhaps a common ground of understanding might be achieved:

Monseigneur, avez-vous pensé que les occasions puissent muer ung chaste cueur? Croiez que ainsy que l'or s'esprouve en la fournaise, aussy ung



cueur chaste au milieu des tentations s'y trouve plus fort et vertueux, et se refroidit, tant plus il est assailly de son contraire. Parquoy, soiez seur que, si j'avois aultre volonté que celle que je vous ay dicte, je n'eusse failly à trouver des moyens, desquelz, n'en voulant user, je ne tiens compte, vous priant que, si vous voulez que je continue l'affection que je vous porte, ostez non seulement la volonté, mais la pensée de jamais, pour chose que seussiez faire, me treuver [sic] aultre que je suis. (p. 216)

The Lady makes it clear that she wills not to give her sexual favors and that there must be true communion between men and women before intimacy can take place.

The need of women to have autonomy over their sexual selves is a constant theme in the Heptaméron. Although sexual conduct is always defined within the framework of Christian morality, it is also closely associated with such factors as self-esteem and, to an extent, human respect. One of Marguerite de Navarre's most appealing women is the commoner-heroine Françoise (Nouvelle 42), who is quite prepared to resist the charms of her seducer-Prince. It should be noted that her refusal does not appear to be motivated by spiritual concerns. Simple logic dictates that Françoise's low estate will not permit her to be either wife or royal mistress, and self-esteem prevents her from being a whore: "Et, si pour vostre passe temps vous voulez des femmes de mon estat, vous en trouverez assez en ceste ville, de plus belles que moy sans comparaison, qui ne vous donnoront la peyne de les prier tant" (pp. 290-91). How can she be flattered at his persistence when it would appear that the Prince, having been rejected by the vertueuses of his house, is pursuing her because he equates low rank with lack of virtue?

Furthermore, the reward of indulging in a casual affair with a nobleman is tantamount to humiliation at the hands of the great: "Et suis seure que quand de telles personnes que moy auriez ce que demandez, ce seroit ung moien pour entretenir vostre maistresse deux heures davantaige, en luy comptant voz victoires au dommaige des plus foibles" (p. 290). The attitudes of the Lady of Pampelune and Françoise bear witness to a heightened feminine consciousness about sexuality: "C'est cette attitude de la conscience féminine qui va déterminer le regard posé par l'homme sur la femme renaissante. Ce n'est pas l'homme qui invente la femme, c'est la femme qui impose à l'homme l'image qu'elle veut donner d'elle-même."¹⁴

The sixteenth century in France, then, is the first great era of feminism. Beyond the praise and defense of her sex which Christine de Pisan had accomplished a century earlier, Marguerite de Navarre effected a metamorphosis of the feminine condition. The self-awareness of the women in the Heptaméron, their will to power, and their desire to assume control of their lives, all has a decidedly modern ring to it. The women in the Heptaméron have been demystified. Gone are images of the Lady and the Unicorn, the Virgin, and the fallen Eve, shrouds under which medieval man concealed the true nature of women in order to exalt her mythic qualities of temptress and saint. The women of the Heptaméron are free of this absolute character. Released from the thrall of mythic privilege, the feminine characters in the novellas react as flesh-and-blood women to the problems and ambiguities in their lives. Finally, as the Reformation successfully began to challenge the established hierarchies and habits of thought, a number of women were capable of inferring that changes in their own condition were now no longer inconceivable.

ROBERT W. BERNARD
IOWA STATE UNIVERSITY

NOTES

¹Vives' De Institutione Feminae Christiani (1523), written for Catherine of Aragon, stressed the "wifely virtues" of forbearance and self-effacement; Castiglione's Il Cortegiano (1528) included a treatise on the education of the Lady; Erasmus' Colloquies (1495-1499) contained many dialogues on the role of women and the institution of marriage; and Cornelius Agrippa's De nobilitate et praecellentia foeminei sexus declamatio (1529) set out to prove the excellence of women from statements of well-known authors, history, the Scriptures, and the decisions of civil and canon law. Postel's visionary work, Les très merveilleuses victoires des femmes du nouveau monde, predicted the end of the old order under masculine domination and brutality and the ushering in of a utopian age with a feminine redeemer in the New World.

²For appreciations of Marguerite de Navarre's contribution to French feminism, see Yvonne Rodax, The Real and the Ideal in the Novella (Chapel Hill, 1968), pp. 62-80; Germaine Brée, Women Writers in France (New Brunswick, 1973), Chap. I; E. Telle, "Le Féminisme de la Reine de Navarre," L'Oeuvre de Marguerite d'Angoulême et la querelle des femmes, (Reprint: Genève, 1969), pp. 355-97; Clements and Gibaldi, "Images of Society: Women and Marriage," Anatomy of the Novella (New York, 1977), pp. 165-82; Maité Albistur and Daniel Armogathe, Histoire du féminisme français (Edition des femmes, 1977), pp. 106-09. For a general treatment of feminism during the Renaissance, see R. de Maulde la Clavière,

Les Femmes de la Renaissance (Paris, 1898); Ruth Kelso, Doctrine for the Lady of the Renaissance (Urbana, 1956); and Alain Decaux, Histoire des françaises (Paris, 1972), Tome I.

³Concerning the nature of Marguerite de Navarre's feminism, Clements says in The Anatomy of the Novella: "Doubtless the most important figures in the tradition who attempted to liberate the literary depiction of women from the Janus-like stereo-types of the Saint and the Whore were the two famous women novellists Marguerite de Navarre and Maria de Zayas. With these two writers . . . one discerns the very conscious and deliberate attempt to direct the novellistic depiction of the female from the ironic toward the mimetic mode of fiction, in the process bestowing upon women in the novella not just a more realistic image, but a more admirable one as well" (pp. 78-79).

⁴Simone de Beauvoir assesses Marguerite de Navarre's role in French feminism as follows: "Mais l'écrivain qui servit le mieux la cause de son sexe, ce fut Marguerite de Navarre qui proposa contre la licence des moeurs un idéal de mysticisme sentimental et de chasteté sans pruderie, s'essayant à concilier mariage et amour pour l'honneur et le bonheur des femmes." Le Deuxième Sexe (Paris, 1949), Tome I, p. 179.

⁵Marguerite de Navarre, L'Heptaméron, ed. Michel François (Paris, 1964), p. 276. Subsequent quotations from the Heptaméron will be from the François edition.

⁶The paroles de présent marriage is a union in which a couple declares face to face that they are wed to each other. A marriage was considered to have taken place even without consummation. This type of

marriage became invalid after the deliberations of the Council of Trent (1545-1563).

⁷ See Daniela Rossi, "Honneur e conscience nella lingua e nella cultura di Margherita di Navarra," JMRS, V (Spring 1975), 63-87. Rossi accurately categorizes the honneur-conscience conflict which is at the heart of much debate in the Heptaméron. False honor is the concern for respectability and reputation. True honor is the interiorization of a personal sense of right and wrong which has nothing to do with societal approval or disapproval: Inoltre il dramma psicologico che tormenta la donna di fronte alla scelta tra amore e riputazione prova come la nozione de honneur abbia un' importanza fondamentale nel mondo femminile dell'epoca di Margherita" (p. 70). The character who best lives up to Marguerite de Navarre's exterior-interior concept of honor is Françoise in Nouvelle 42: "Non a caso questa figura rappresenta uno dei personaggi femminili più cari a Margherita, che ne traccia un ritratto dovè prevalgono insieme, l'amore per il principe, la reticenza, la modestia, il profondo senso della propria dignità. Ed ella sembra apprezzare più di ogni altro proprio quest'ultimo aspetto soprattutto nel momento in cui prende in considerazione il livello sociale a cui la ragazza appartiene, un bas et pauvre lieu" (p. 80).

⁸ Carolyn G. Heilbrun, Toward a Recognition of Androgyny (New York, 1973), notes that a woman who denies herself a love affair may perhaps be doing so out of a sense of her own self as discoverable in the control of sexual passion. See p. 87.

⁹ Claude Mettra, "La Française au XVI^e siècle," Histoire mondiale de la femme (Paris, 1966), p. 330.

¹⁰In addition to the spiritual dimension of matrimony and the protection it offered against the womanizer, marriage spared women both the limbo-like existence experienced by Rolandine and her aunt and the forced clausturation: "Et peu importe que nous pensions aujourd'hui que le mariage n'est plus libérateur. Il l'était, semble-t-il en 1540 pour un certain nombre de femmes qui purent, grâce à lui se sauver de l'ensevelissement monastique," Albistur and Armogathe, p. 109.

¹¹See Ian Maclean, "The Renaissance Notion of Women," Woman Triumphant: Feminism in French Literature (Oxford, 1977), p. 5: "Although in marriage authority is vested in the husband both he and his wife should be equally committed to the institution of marriage and the family; in their insistence on this, Renaissance moralists reflect St. Paul's teachings on matrimony."

¹²Mettra, p. 308.

¹³Albistur and Armogathe, p. 107.

¹⁴Mettra, p. 331.



CALL FOR PAPERS

Chimères

Department of French and Italian
University of Kansas
Lawrence, Kansas 66045

Chimères

Chimères is a literary journal published twice annually by the graduate students of the Department of French and Italian at The University of Kansas. Now in its fourteenth year, Chimères seeks to provide a forum for scholarly and creative expression by non-tenured Ph.D's and advanced graduate students in the fields of French and Italian. The journal hopes to serve as a means for the lively exchange of ideas and as an outlet for literary scholarship at the University of Kansas and elsewhere.

Papers may deal with any aspect of French or Italian literature, language or culture. We shall consider any critical study, essay, bibliography or book review. Such material may be submitted in English, French or Italian. The editors encourage the submission of poems and short stories written in French or Italian.

Manuscripts must conform to the MLA Style Sheet and should not exceed 15 pages in length. All submissions should be double-spaced and be clearly marked with the author's name and address. Please submit all material in duplicate to help facilitate the editorial process. If return of the material is desired, please enclose a stamped, self-addressed envelope.

Chimères appears in Autumn and Spring numbers. The annual subscription rate is \$4 for individuals and \$10 for libraries and institutions.

The journal is published with funds provided in part by the Student Activity Fee through the Graduate Student Council of The University of Kansas.

Please direct all manuscripts, correspondence and subscriptions to the following address:

Editor, Chimères
Department of French and Italian
The University of Kansas
Lawrence, Kansas 66045

A Journal of French and Italian Literature
THE UNIVERSITY OF KANSAS

chimères

Chimères, published twice annually, welcomes the submission of manuscripts dealing with an aspect of French or Italian literature. The journal is intended primarily as a forum of expression for non-tenured Ph.D's and advanced graduate students, but all papers will be considered.

Manuscripts may be submitted in English, French, or Italian.

Annual subscription rates: individuals, \$4; libraries and institutions, \$10. Single copies, \$3.

Please direct all manuscripts, subscriptions, and correspondence to the following address:

Editor
Chimères
Department of French and Italian
The University of Kansas
Lawrence, Kansas 66045

A FORUM OF EXPRESSION FOR YOUNG SCHOLARS

Le Comité de rédaction remercie chaleureusement tous les amis qui ont bien voulu contribuer de leurs deniers aux frais d'impression des numéros de l'année 1981-82, en particulier Mesdames et Messieurs:

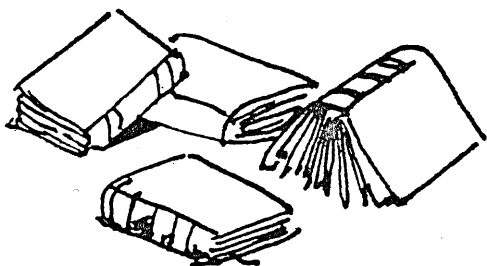
AMIS FONDATEURS

JOHN T. BOOKER
METHODE-ALAIN BUTOYI
BARBARA M. CRAIG
MATTIE CRUMRINE
JEANINE IPSEN
MARY et
 J. THEODORE JOHNSON, JR.
BETTINA KNAPP
JANICE et
 TOM SOUTHALL-KOZMA
NORRIS J. LACY
ODILE LE SAGE
MURLE MORDY, JR.
MARIE-LUCE et
 STEPHEN PARKER
ROSEANN et HANS RUNTE
PATRICIA VAN SICKEL
CHANTAL et RAYMOND E. WHELAN
KENNETH S. WHITE

AMIS BIENFAITEURS

JEAN-PIERRE BOON
DAVID A. DINNEEN
UNE BIENFAITRICE
ANONYME

Chimères is published with funds provided in part by the Student Activity Fee through the Graduate Student Council of The University of Kansas.



Proust et le texte producteur

Edited by John Erickson & Irène Pagès

Texts by Serge Doubrovsky, Michael Finn, Enid Marantz, Jean Milly, Marcel Muller, Michel Raimond, Jean Ricardou, Joan Rosasco, Stéphane Sarkany & Emily Zants

These essays by ten distinguished critics explore in the work of Marcel Proust the function if not to say the nature of the text in constant transformation. They analyse the phenomenon of *intertextuality*: the work as the "absorption and transformation of a multiplicity of other texts" (Kristeva), as well as the interaction of the text with itself, the reverberation between theme and organization, object and *écriture*, physical landscape and moral-psychic landscape. The Proustian text spills over, effects transmutation at the heart of writing and through writing. More than any other writing, that of Proust lends itself to this *débordement* and metamorphosis, such that it becomes the model of a *texte producteur*.

U.S., \$7.95

Send check or money order to
Proust Essays, c/o J. Erickson
Department of French & Italian
Louisiana State University
Baton Rouge, La. 70803



University of Guelph

ISBN 0-88955-000-X