

« A grand noise » : la performance sonore dans *Les cent nouvelles nouvelles*¹

Teodoro Patera
Université de Göttingen (Allemagne)

Le caractère théâtral des *Cent nouvelles nouvelles* – premier recueil de nouvelles en langue française composé entre 1456 et 1467 par un auteur anonyme à la cour de Bourgogne – a été amplement démontré. Les procédés de théâtralisation dans ce recueil ont été étudiés notamment à travers le prisme du lien entre corps et espace². La corporéité des personnages investit de son dynamisme l'espace vide de la scène, et c'est souvent à partir de cet investissement que les jalons de l'intrigue sont posés. En revanche, la dimension sonore de cette théâtralité n'a pas été suffisamment mise en valeur. La *noise* occupe un rôle de premier plan dans la caractérisation psychologique des personnages et dans la création d'un « jeu » comique. L'évocation de certaines sonorités complète et enrichit des motifs et des situations qui sont à la base de la teneur théâtrale de l'ouvrage. De plus, tout en poussant le récit dans une direction performative comique, les traces sonores du texte sont autant de signes d'une dynamique du conflit, d'un univers troublé marqué par la méfiance.

« Ouvrez, ouvrez » : la porte fermée et le comique de situation

Dans la première nouvelle du recueil, un « notable bourgeois » de Valenciennes tombe amoureux de la femme de son voisin (« le bon compagnon³ »). Après avoir déclaré sa flamme amoureuse à celle-ci, il trouve la manière de passer une nuit avec elle, le mari-rival étant hors de la ville pour affaires. Les deux amants consomment un succulent repas chez le bourgeois et n'ont désormais d'autre désir que de gagner le lit, mais voici que le brave mari est de retour :

Tandiz que ceste grand chere se faisoit, et veez cy ja retourné de son voyage bon mary, non querant ceste sa bonne adventure, qui hurte bien fort a l'huys de la chambre. Et, pour la compaignie qui y estoit, l'entrée d[e] prinsault luy fut refusée jusques ad ce qu'il nommast son [parrain]. Il se nomma hault et cler, et bien l'entendirent et cogneurent sa bonne femme et le bourgeois. Elle fut tant fort enserrée à la voix de son mary que a pou que son loyal cueur ne failloit; et ne savoit ja plus sa contenance, si le bourgeois et ses gens ne l'eussent reconfortée⁴.

¹ Cette contribution a été rédigée dans le cadre d'un séjour de recherche financé par le « Polish Institute of Advanced Studies (PIAST) » auquel je suis très reconnaissant.

² Voir Alexandra Velissariou, *Aspects dramatiques et écriture de l'oralité dans les « Cent nouvelles nouvelles »*, 2012. Voir de la même auteure « L'espace et le jeu des *Cent nouvelles nouvelles* », 2008.

³ *Les cent nouvelles nouvelles*, 1966, p. 23. Toutes les citations sont tirées de cette édition. Pour une traduction du recueil en français moderne, voir *Les cent nouvelles nouvelles*, 2005.

⁴ *Les cent nouvelles nouvelles*, p. 25.

Le jeu comique, le comique de situation se développent à partir du geste de frapper à la porte et de l'effort d'élever la voix, deux démarches qui caractériseront la figure du cocu tout au long du recueil. Le bourgeois garde son calme ; il dit à la femme de se coucher en lui recommandant de bien cacher son visage, et demande à ses serviteurs d'ouvrir la porte. Il sera permis au mari de ne regarder, à l'aide d'une chandelle, que le derrière « a découvert⁵ » de la femme couchée dans le lit du bourgeois. Le mari dira qu'il n'a jamais rien vu qui ressemble autant au derrière de sa femme et que « s'il ne fust bien seur qu'elle fust a son hostel a ceste heure, il diroit que c'est elle !⁶ ». Une fois l'homme parti, la femme rentre en vitesse chez elle :

Veez cy nostre homme, voyant encores la lumiere en sa maison, hurte a l'huys assez rudement. Et sa bonne femme, qui mesnageoit par leans, en sa main tenant ung ramon, demande ce qu'elle bien scet : « Qui est ce la ? » Et il respond : « C'est vostre mary. – Mon mary ! dist elle : mon mary n'est ce pas ; il n'est pas en la ville. Et il hurte de rechef et dit : « Ouvrez, ouvrez, je suis vostre mary. – Je cognois bien mon mary, dit elle ; ce n'est pas sa coustume de soy enclorre si tard, quand il seroit en la ville ; allez ailleurs, vous n'estes pas bien arrivé ; ce n'est point seans qu'on doit hurter a ceste heure ». Et il hurte pour la tierce, et l'appela par son nom, une foiz, deux foiz. Et adonc fist elle aucunement semblant de la cognoistre, en demandant dont il venoit a ceste heure. Et pour response ne baillot aultre que : « Ouvrez, ouvrez ! » – Ouvrez, dit elle, encores n'y estes vous pas, meschant houllier ? par la force sainte Marie, j'aymeroie mieulx vous veoir noyer que seans vous bouter. Allez couscher en mal repos dont vous venez ». Et lors bon mary de se courroucer ; et fiert tant qu'il peut de son pié contre la porte, et semble qu'il doit tout abatre, et menace sa femme de la tant batre que c'est rage, dont elle n'a gueres grand paour. Mais au fort, pour abaisser la noise et a son aise mieulx dire sa volonté, elle ouvrit l'huys⁷.

La porte, comme le souligne Alexandra Velissariou, joue un rôle essentiel dans l'action des nouvelles. Elle rend la communication indirecte et ambiguë ; elle permet à l'action de procéder à sa métamorphose, de se préparer à une rupture avec ce qui précède⁸. Dans le conflit entre mari et femme – qui est l'un des thèmes récurrents des *Cent nouvelles nouvelles* –, la porte permet aux femmes « de nier l'identité de leur mari et de remettre à plus tard une confrontation physique⁹ ». Tout comme dans le jeu théâtral, l'organisation de l'espace se voit investie d'un statut actif dans le déroulement de l'intrigue.

Cette organisation de l'espace qui place la porte fermée au cœur d'une dynamique théâtrale et comique engendre un espace sonore. L'ouverture d'un tel espace s'avère particulièrement expressive et captivante dans le cadre de la réception du texte, étant donné que ce cadre coïncidait vraisemblablement avec une lecture à voix haute, qui ne peut que se limiter à évoquer

⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 27-28.

⁸ « La porte fermée n'exclut pas la communication, mais la rend indirecte, plus ambiguë » (Alexandra Velissariou, *Aspects dramatiques...*, *op. cit.*, p. 150).

⁹ *Ibid.*, p. 150-151.

les images d'un rythme spatial, mais qui peut en revanche reproduire concrètement un rythme sonore¹⁰. La porte fermée, en obstruant la vue, laisse s'envoler le son de la scène. Le mari « hurte a l'huys » plusieurs fois : « bien fort », « assez rudement », « de rechef », « pour la tierce ». Il prononce son propre nom « hault et cler », il appelle sa femme par son nom « une foiz, deux foiz », il crie à plusieurs reprises « ouvrez, ouvrez », il finit par donner des violents coups de pieds à la porte comme s'il voulait la casser. Or, le texte ne présente ni d'interjections ni aucun genre de notation de ce contexte auditif (comme c'est souvent le cas dans les textes médiévaux¹¹), mais il est bien évident que le caractère théâtral de cette nouvelle se produit dans et par le biais d'une vraie performance sonore.

À travers l'élément scénique de la porte et l'évocation de certains bruits et inflexions qui se développent autour de celle-ci, le texte laisse entendre au lecteur un répertoire vocal qui sonorise un répertoire affectif¹², une suite d'états émotionnels stéréotypés prévus dans le scénario du rapport problématique entre hommes et femmes transmis par toute une tradition misogyne bien exploitée dans le cadre de la « querelle des femmes¹³ ». « A la voix de son mari », la femme infidèle est presque morte de peur ; le cri « ouvrez, ouvrez », les adverbes qui décrivent la manière dont le mari frappe à la porte, la violence des coups de pieds témoignent de l'état de frustration du mari cocu, de sa « rage » et de son « courroux ». On remarquera la manière dont l'auteur souligne le clivage émotionnel entre le bourgeois, qui, lorsque le mari frappe à la porte, reste « tout assuré, et de son fait tresadvisé », et le tempérament colérique du cocu. La colère caractérise un contre-modèle d'homme, un homme qui n'adhère pas à un idéal de modération¹⁴ (dans le *De ira*, Sénèque, en corrigeant Aristote, considère ce mouvement de l'âme comme un *tumor* à abhorrer¹⁵). L'apparat sonore qui surgit autour de la colère du mari met en place, dans la perspective comique du recueil, une ridiculisation de la figure du cocu¹⁶. En même temps, il dynamise l'action en lui conférant une connotation fortement dramatique. D'ailleurs, une fausse

¹⁰ Sur la présence de la voix dans la littérature médiévale, on renvoie à Paul Zumthor, *La Lettre et la voix...*, 1987.

¹¹ Voir Christopher Lucken, « Éclats de la voix, langage des affects et séductions du chant. Cris et interjections à travers la philosophie, la grammaire et la littérature médiévales », 2003, p. 196.

¹² Sur cette idée d'une histoire du sensible qui rejoint l'histoire des affects s'expriment Laurent Hablot et Laurent Vissière dans l'introduction du volume *Les paysages sonores : du Moyen Âge à la Renaissance*, 2016, p. 9-15. Voir également Christopher Lucken, art. cité, p. 186.

¹³ Sur le rapport entre *Les cent nouvelles nouvelles* et la « querelle des femmes », voir Didier Souiller, *La nouvelle en Europe : de Boccace à Sade*, 2004, p. 201 et Cynthia Syoen, « Un “merveilleux” quotidien : l'amour contrarié dans les *Cent nouvelles nouvelles* », 2006, p. 205-206. Sur la « querelle des femmes », voir également Armel Dubois-Nayt, Marie-Élisabeth Henneau et Rotraud von Kulesa eds., *Revisiter la « querelle des femmes » : discours sur l'égalité/inégalité des sexes en Europe, de 1400 aux lendemains de la Révolution*, 2015.

¹⁴ Sur la notion de modération et sur son rapport avec l'idéal de masculinité, voir Todd W. Reeser, *Moderating Masculinity in Early Modern Culture*, 2006.

¹⁵ Sénèque, *De ira*, I, 20. Au sujet de la colère au seuil de la modernité, voir Gisèle Mathieu-Castellani, *Éloge de la colère : l'humeur colérique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, 2012 ; Roxanne Roy, « De l'ire et comme il faut la modérer », 2015.

¹⁶ Sur la figure du cocu dans les *Cent nouvelles nouvelles*, voir David P. LaGuardia, *Intertextual masculinity in French Renaissance literature : Rabelais, Brantôme, and the Cent nouvelles nouvelles*, 2008.

étymologie prouve une perception d'une sorte de théâtralité du tempérament colérique. S'il est assez certain que le mot « courroux » vient du latin « corrumpere », qui désigne une altération de l'âme fort pernicieuse, le dictionnaire de Robert Estienne donne pour origine le verbe « coruscare », à savoir « étinceler », « jeter des éclats de lumière », « briller » : on entendait dans la colère une certaine spectacularité¹⁷. Le texte insiste sur l'aspect sonore d'une telle spectacularité. La femme parvient finalement à s'imposer face à la fureur du mari et le narrateur décrit le passage graduel de la colère au calme et au regret :

Le bon compaignon, jasoit ce qu'il fust fort courroucé et malmeu par avant, toutesfoiz, pour ce qu'il voit son tort a l'œil et le rebours de sa pensée, refraint son ire ; et le courroux qu'en son cueur avoit conceu, quand a sa porte tant hurtoit, fut tout a coup en courtois parler converty¹⁸.

Se crée une image confusionnelle entre la naissance du sentiment de colère et l'action de frapper à la porte, au point qu'on pourrait se demander si le geste de frapper fort est une conséquence, une manifestation de la colère ou bien son déclencheur, un geste qui ravivait l'émotion, l'accroît. En outre, la rage du cocu se met en scène dans un binarisme qui connote typiquement le discours sur le cri et le bruit au Moyen Âge – on peut songer à la contraposition, envisagée dans l'*Ars Maior* de Donat, entre son vocal articulé et son vocal confus, l'un qui peut être converti en littera, l'autre qui ne peut être écrit¹⁹. La colère sonore du cocu est représentée comme confuse et inarticulée, s'opposant à un « courtois parler », à une parole bâtie dans une forme.

La nouvelle qui ouvre le recueil présente ainsi d'emblée une situation comique que l'auteur inconnu exploite tout au long de son œuvre. La barrière de la porte et sa sonorité émotionnelle deviennent un signe du rapport conflictuel entre mari et femme et de la ruse féminine. De même, on raconte dans la nouvelle 16 l'histoire d'un chevalier d'Artois parti en Prusse alors que sa femme entretient une relation avec un écuyer : « Tandiz que monseigneur aux Sarrazins fait guerre », dit le narrateur, « l'escuier a madame combat²⁰ ». Un jour, en rentrant chez lui

¹⁷ Robert Estienne, *Dictionnaire françois-latin : autrement dict les mots françois, avec les manières duser diceulx, tournez en latin*, 1549, p. 146. Les termes « ire » et « courroux » indiquent, en ancien et moyen français, tantôt la colère, tantôt le chagrin. Sur cette ambivalence, voir Georges Gougenheim, *Les mots français dans l'histoire et dans la vie*, 1990, v. I, p. 130-131. Voir également Winifred Mary Hackett, « Ire, courroux et leurs dérivés en ancien français et en provençal », 1973.

¹⁸ *Les cent nouvelles nouvelles*, p. 29.

¹⁹ Donat, *Ars Maior*, I, 1, dans Louis Holtz, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical : étude sur l'« Ars Donati » et sa diffusion (IV^e-IX^e siècle) et édition critique*, 1981, p. 603. Sur l'*Ars Maior*, voir Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge...*, 2000, p. 190 ; Christopher Lucken, art. cité, p. 189.

²⁰ *Les cent nouvelles nouvelles*, p. 110.

sans avoir prévenu, il « hurta de son baston uns treslourd coup²¹ ». Lorsque sa femme fait semblant de ne pas le reconnaître, le chevalier se dit surpris par cette difficulté dans la reconnaissance de la voix :

Qui est ce la ? C'est vostre mary, dame; ouvrez bien tost, ouvrez ! – Mon mary ! dit elle ; hélas ! il est bien loing d'icy ; Dieu le ramaine a joye et bref ! – Par ma foy, dame, je suis vostre mary, et ne me cognoissez vous au parler ? Si tost que je vous oy respondre, je cogneu bien que c'estiez vous²².

Encore une fois, dans la nouvelle 27, la femme reconnaît son amant « au hurt qu'il fist » : « Ne demoura gueres que le bon serviteur, sans faire effroy ne bruyt, vint hurter a la chambre; et au hurt qu'il fist on le cogneut tantost²³. » Le texte évoque des voix qui résonnent en deçà et au-delà de la porte. « Ouvrez, ouvrez » devient une sorte de leitmotiv dans le recueil, un cri étendard du cocu, de ses craintes et de ses frustrations.

Parler haut, parler d'en haut

L'espace et ses résonnements créent une dynamique théâtrale qui renforce l'effet comique. La nouvelle 34 témoigne de manière saisissante de cet emploi de l'espace sonore. « Une notable et vaillant femme » donne rendez-vous à ses deux amants pour le même jour, « l'un a huyt heures du matin, et l'autre a neuf ensuyvant, chargeant a chacun par expres et bien acertes qu'il ne faille pas a son heure assignée²⁴ ». Pendant que la femme s'entretient avec le premier amant, le second survient :

Tant furent entre eulx deux bras a braz et aultrement que le temps se coula et passa, et ne se donnerent garde qu'ilz oyrent assez rudement hurter a l'huys. « Ha, dist elle, par ma foy, veez cy mon mary, avancez vous bien tost, prenez vostre robe. – Vostre mary, dit il, et le cognoissez vous a hurter ? – Oy, dit elle, je sçay bien que c'est il ; abregez vous qu'il ne vous trouve icy. – il fault bien, se c'est il, qu'il me voye ; je ne me saroye ou sauver. – Qu'il vous voye, dit elle, non fera, si Dieu plaist, car vous seriez mort, et moy aussi ; il est trop merveilleux. [Montez en hault,] en ce petit grenier, et vous tenez tout coy, sans mouvoir, qu'il ne vous voye²⁵.

Le geste de taper à la porte, à partir duquel la femme prétend reconnaître son mari alors qu'elle est bien consciente qu'il s'agit de son second amant, confère encore une fois de la vigueur à l'action et occasionne un mouvement théâtral. Caché dans le grenier, le premier amant

²¹ *Ibid.*, p. 111-112.

²² *Ibid.*, p. 112.

²³ *Ibid.*, p. 186.

²⁴ *Ibid.*, p. 241.

²⁵ *Ibid.*, p. 242-243.

pourra observer « par un pertuis²⁶ » les ébats amoureux entre la femme et le second amant. Embarrassé à cause du spectacle qui se déroule sous ses yeux dans la chambre, incertain sur ce qu'il convient de faire, il décide de « tenir silence et nul mot dire²⁷ ». Ce silence dans le grenier est fortement chargé de sens ; il donne forme à une scène parallèle (qui n'est pas entièrement accessible au lecteur) habitée par un œil qui regarde par une ouverture. Le mari (l'hôte), qui pense que sa femme est restée au lit à cause d'une migraine, arrive abruptement, et le second amant est ainsi obligé de se cacher dans la ruelle du lit. Les modulations sonores contribuent à dynamiser la scène mais également à évoquer une articulation de l'espace. Le grenier, lieu silencieux, contraste avec le chaos de la chambre, où le mari, qui « avoit noise entreoye²⁸ », en trouvant le lit tout défait, s'adresse à sa femme – le texte évoque un « hault parler²⁹ » – en la traitant de « paillard » et de « meschante³⁰ ». La femme répond à ces injures de manière plutôt animée, au point que le narrateur précise : « Le pauvre mary ne savoit que dire, qui oyoit le dyable sa femme ainsi tonner³¹. » Résigné, le mari déclare : « Je n'en quier jamais faire noise ; celui qui est la hault paiera tout³². » Le narrateur explique que « par celui qui est la hault, il entendoit Dieu, comme s'il voulist dire « Dieu, qui rend a chacun ce qui luy est deu, vous paiera de vostre desserte³³ ». Mais l'homme du grenier comprend que le mari se réfère à lui

et qu'il fust menacé de porter la paste au four pour le meffait d'aultruy. Si respondit tout en hault : “Comment, sire, il souffist bien que j'en paye la moitié ; celui qui est dans la ruelle peut bien paier l'autre”. L'hôte est fort surpris, car « Il cuidoit que Dieu parlast a luy³⁴. »

Le comique se construit sur une orchestration de voix, de cris et de silences qui s'articulent dans un espace biparti, entre la chambre et le grenier. Cette bipartition de l'espace même est créée à travers l'orchestration sonore. Les voix des personnages s'accordent du bas en haut et du haut en bas, elles se lèvent et s'abaissent jusqu'au silence pour se relever plus fort qu'avant. Le jeu théâtral se façonne dans cette rencontre vocale, dans un entremêlement de voix et de bruits.

²⁶ *Ibid.*, p. 243.

²⁷ *Ibid.*, p. 243.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 245.

³⁰ *Ibid.*, p. 244.

³¹ *Ibid.*, p. 244-245.

³² *Ibid.*, p. 245.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

La nouvelle 34 des *Cent nouvelles nouvelles* a inspiré *La farce du poulrier à six personnages* (qui daterait des environs de 1500³⁵), où, exactement comme dans notre nouvelle, une femme (une meunière) donne deux rendez-vous successifs à deux gentilshommes, à une heure d'intervalle l'un de l'autre. Dans la farce, l'entremêlement de voix et de bruits perceptible dans la nouvelle est bien évidemment accru. Voici les deux moments où les deux gentilshommes frappent à la porte de la meunière :

LE PREMIER GENTILHOMME

Car son cœur le mien tant enflamme,
que j'en suis presque au mourir.
Voicy l'heure que secourir
elle m'a dit qu'elle pourra bien,
je m'y en voye sans craindre rien.
De tant endurer je ne puis.
Hola ! hau !

LA MONNIERE

Qui-est-ce à l'huys³⁶ ?

LE DEUXIESME GENTILHOMME

Voyci l'heure qu'il fault que j'aïlle
voir celle là qui m'a promis
que seray l'un de ses amis.
C'est bien de droit que j'y compare.
Je pense moy qu'elle prépare
son logis pour me recevoir.
Mon sang ne se fait qu'esmouvoir,
De despit que desjà n'y suis.
Ouvrez, ouvrez³⁷ !

Comme personne n'ouvre la porte, le deuxième gentilhomme insistera : « Holà, holà³⁸ ». Lorsque c'est le meunier qui attend derrière la porte, ses répliques sont introduites par l'interjection « Hé ! » ou bien « Ah³⁹ ! ». Dans la farce, les deux gentilshommes sont cachés dans le même endroit (le poulailler), de façon que le comique du texte se fonde sur l'opposition des deux lieux scéniques, la chambre et le poulailler. Dans le poulailler, les deux gentilshommes

³⁵ *Choix de farces, soties & moralités des XV^e et XVI^e siècles recueillies sur les manuscrits originaux et publiées par Émile Mabilley*, 1875, t. II, p. 89-144. Les passages cités sont tirés de cette édition. *La farce du poulrier à six personnages* apparaît également dans *Recueil de farces (1450-1550)*, 1986-2000, t. I, p. 305-394. Pour une étude comparatiste de cette farce et de la nouvelle qui en est la source, voir Alexandra Velissariou, *Aspects dramatiques...*, p. 537-542.

³⁶ *Choix de farces, soties & moralités des XV^e et XVI^e siècles*, p. 115.

³⁷ *Ibid.*, p. 118.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 120-121. Sur l'interjection, voir l'article de Christopher Lucken, art. cité, en particulier le paragraphe « Grammaire du cri ».

doivent s'efforcer de parler à voix basse et l'un des deux dit : « S'il nous ot cy parlementer, il abaissera nostre ton⁴⁰ », tandis que, dans la chambre, le mari se met à chanter :

Hau! biboton, biboton, biboton,
Encore, encore, encore, encore !
Hau! biboton, biboton, biboton !
Encore, encore un horion⁴¹ !

Les deux hommes se reprochent l'un à l'autre de parler à voix trop haute et de trop se plaindre en voyant, depuis leur cachette, le meunier qui fait des avances à leurs femmes respectives :

LE DEUXIESME GENTILHOMME
Nostre Dame ! miséricorde !
Il tient ma femme, ce meschant !

LE PREMIER
Par dieu ! vous quitterez ce chant,
ou j'estrangleray vostre gorge.
Il l'a fait une heure d'orloge
a la mienne et tu m'as fait taire⁴².

LE DEUXIESME
Ah ! mes amis ! misericors,
Il souffle et pete tout d'un trait.
Hé ! fault il que je sois contraint
de l'ouyr ainsy remué

LE PREMIER
Vous nous voulez faire tuer
a ceste heure, vous vous tairez⁴³.

LE DEUXIESME
Que feray-je ?

LE PREMIER
Tu te tairas

LE DEUXIESME
Plus tost mourray-je.
A l'ayde ! messieurs, je suis mort.

LE PREMIER
Pourquoy deable crye tu si fort ?

⁴⁰ *Choix de farces, soties & moralités des XV^e et XVI^e siècles*, p. 124.

⁴¹ *Ibid.*, p. 124.

⁴² *Ibid.*, p. 136.

⁴³ *Ibid.*, p. 137.

LE DEUXIESME

Tu m'as affolé par les couilles⁴⁴.

La compétition entre les hommes pour la jouissance se traduit par un conflit des voix. En un sens, la farce ne fait qu'exploiter, en l'enrichissant, un aspect qui caractérisait fortement sa source. On ajoutera que la farce s'appuie également sur une nouvelle du *Décameron* de Boccace, la huitième de la huitième journée, où il est également question d'un homme, Spinelloccio, qui, renfermé dans un coffre, est obligé d'entendre son ami Zeppa faire des avances à sa femme. On ne retrouve dans cette nouvelle de Boccace aucune référence particulièrement accentuée au contexte sonore. Y figurent les verbes *dire*, *sentire*, *udire* sans qu'aucune qualification ne les accompagne. Il est significatif que la nouvelle du *Décameron*, contrairement à celle des *Cent nouvelles nouvelles* et à *La farce du poulrier*, présente un dénouement qui n'est pas du tout troublé :

Il Zeppa fu contento, e nella miglior pace del mondo tutti e quattro desinarono insieme : e da indi innanzi ciascuna di quelle donne ebbe due mariti e ciascun di loro ebbe due mogli, senza alcuna quistione o zuffa mai per quello insieme averne⁴⁵.

Contrairement au dénouement de la nouvelle de Boccace, dans la nouvelle 34 des *Cent nouvelles nouvelles*, le narrateur déclare que les deux amants « laisserent la compaignie bien troublée et mal contente, dont gueres ne leur chaloit, et a bonne cause⁴⁶ ». Dans la farce, les deux gentilshommes disent, à tour de rôle, « nous avons courroux pour esbat », « pour joye avons melancolye⁴⁷ », alors que le meunier apparaît victorieux, fier de sa vengeance, et propose de chanter une chanson. La théâtralité sonore de ces deux textes contribue à mettre en avant un conflit – entre mari et femme, entre amant et mari cocu, entre amants rivaux –, conflit qui est une clé essentielle des récits, différents dans ce sens de la nouvelle de Boccace, laquelle semble, dans une perspective bien plus hédoniste, viser plutôt un plaisir collectif libre de toute contrainte, insoucieux de la sauvegarde de l'honneur. Au siècle suivant, *Les cent nouvelles nouvelles* et la *Farce du poulrier*, bien qu'ils participent de la même matrice topique et comique du recueil italien, trahissent une certaine inquiétude à l'égard des postures de la femme et des

⁴⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁵ Giovanni Boccaccio, *Le Décaméron*, 2001, p. 705. « Zeppa fut ravi. Tous les quatre dînèrent ensemble dans le plus parfait accord. Désormais chacune des femmes eut deux maris et chaque mari deux femmes, sans qu'il surgît entre eux le moindre litige ou la moindre querelle » (Giovanni Boccaccio, *Le Décaméron*, 2019, p. 555).

⁴⁶ *Les cent nouvelles nouvelles*, p. 245.

⁴⁷ *Choix de farces, soties & moralités des XV^e et XVI^e siècles*, p. 143.

conséquences que celles-ci comportent pour la respectabilité de l'homme, ainsi qu'une dramatisation des rapports de rivalité entre hommes pour l'affirmation d'un prestige sexuel⁴⁸.

Cris de chien et objets sonores

Cette inquiétude pour ce prestige est au centre de la nouvelle 28, dont le protagoniste est un jeune homme aux prises avec un problème d'impuissance sexuelle. Il tombe amoureux de l'une des suivantes de la reine. Celle-ci, lors des absences du roi, demande à sa suivante de dormir avec elle dans son lit. Désireux de coucher avec la suivante, l'homme l'implore de trouver une solution pour que leurs ébats amoureux puissent avoir lieu. La jeune fille arrange ainsi un plan : elle laissera la chienne de la reine au-dehors de la chambre et le jeune homme fera en sorte qu'elle se mette à aboyer en pleine nuit. La fille sera donc obligée de sortir pour aller chercher la chienne et les deux amants pourront se rencontrer. À trois reprises, l'homme ne parvient pas à avoir une érection et il leur sera impossible d'avoir un rapport sexuel. Le lecteur participe au désespoir de cet homme au comble du « désir » et de la « honte » :

Et ainsi animé et aguillonné de honte et de désir, il reprend la lavrière par les oreilles, et la tira si rudement, tout courroucé qu'il estoit, qu'il la fist crier beaucoup plus hault qu'elle n'avoit fait devant⁴⁹.

Le terme « courroucé » apparaît à plusieurs reprises dans le recueil⁵⁰. Il est souvent accompagné d'un autre adjectif, comme « esbahy », « tresebahie », ce qui permet de s'interroger sur une gradation dans la représentation de l'affectivité⁵¹. « Courroucé » et « courroux » indiquent le plus haut degré de la rage, de la colère, du ressentiment. Le cri « plus hault » du chien traduit, comme les coups contre la porte dans d'autres nouvelles, la frustration d'un homme qui se voit déclassé par rapport à une « norme de la virilité » qui ne saurait tolérer ni cocuage ni défaillances du membre viril⁵².

⁴⁸ « Dans un ouvrage destiné à un auditoire masculin [...], semblent s'installer des éléments qui témoignent d'une fragilité masculine face à la sexualité débordante de la femme. Ce qui expliquerait, par ailleurs, la volonté de ridiculiser une figure féminine que l'on craint, la tentative d'exorciser la peur de ne savoir complètement jouer son rôle. Le problème de l'honneur masculin est posé, problème qui se manifeste inévitablement lorsqu'on considère l'acte sexuel comme une espèce d'épreuve à subir, et qu'on se rapporte à une conception de l'amour déformée, hypertrophiée, telle que celle dont semble témoigner notre recueil » (Luca Pierdominici, « Le corps dans les *Cent nouvelles nouvelles* », p. 143).

⁴⁹ *Les cent nouvelles nouvelles*, p. 195.

⁵⁰ Voir plus haut, notes 14 et 16.

⁵¹ Voir Roger Dubuis, *Lexique des Cent nouvelles nouvelles*, 1996, p. 79-80.

⁵² David Fein a voulu lire cette défaillance et l'intimité entre les deux femmes comme les signes d'un affaiblissement du pouvoir masculin. Voir David A. Fein, *Displacements of power: readings of the Cent nouvelles Nouvelles*, 2003, p. 67-76.

Un autre élément qui joue un rôle considérable dans la « guerre des sexes » et dans la théâtralisation du récit est la présence des objets. Dans certaines nouvelles, c'est moins l'objet en soi que le son de celui-ci qui engendre l'effet comique.

Dans la nouvelle 17, un chevalier désire copuler avec une chambrière qui travaille dans sa maison. Le texte décrit cette jeune fille qui « thamisoit de la fleur » et évoque « le bruyt et la noise » produits par le tamis :

Or devez savoir que la chambrette ou se faisoit ce mestier n'estoit gueres loing de la chambre de monseigneur, et qu'il oyoit tresbien le bruyt et la noise qui se faisoit a ce coup⁵³.

La fille refuse les avances du chevalier, mais celui-ci « luy baille ung fier assault⁵⁴ ». La chambrière prie alors le chevalier de lui permettre d'aller s'assurer que sa femme dort et qu'elle ne peut pas entendre ce qui se passe dans la « chambrette ». Elle lui demande de continuer à tamiser à sa place : « vous prendrez ce thamis et besoignerez comme je faisoie, affin d'aventure, si madame est esveillée, qu'elle oye la noise que j'ay devant le jour encommancée⁵⁵ ». Elle l'invite à mettre également un « buleteau », un tamis de forme cylindrique qu'on peut donc placer sur la tête à la manière d'une coiffe⁵⁶ : « vous semblerez tout à bon escient estre une femme⁵⁷ ». Le chevalier commence à tamiser et la chambrière se dirige vers la chambre de sa maîtresse pour lui raconter « comment monseigneur par cy devant d'amours l'avoit priée et qu'il avoit assaillie a ceste heure ou el tamisoit⁵⁸ ». La femme surprendra ainsi son mari dans la cuisine « affublé de buleteau⁵⁹ ». Le son du tamis est la bande sonore du texte ; le jeu comique se développe autour de l'image sonore d'un chevalier qui tamise avec un bulteau sur sa tête et qui semble « tout à bon escient estre une femme⁶⁰ », comme la chambrière le dit.

Ailleurs, l'objet sonore est l'instrument d'une ruse mise en place au détriment de la femme. Dans la nouvelle 14, on raconte l'histoire d'un ermite qui fait croire à la mère de la jeune fille dont il est épris que, en couchant avec lui, sa fille enfantera un garçon qui deviendra pape :

Si va faire ung pertuys en une paroy non gueres espesse, a l'endroit de laquelle estoit le lic de ceste simple vefve; et prent un long baston percé et creux dont il estoit hourdé, et, sans la vefvette esveiller, auprès de son oreille l'arresta et dit en assez basse voiz par trois foiz : « Escoute moy,

⁵³ *Les cent nouvelles nouvelles*, p. 117.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁵ *Les cent nouvelles nouvelles*, p. 118.

⁵⁶ Voir *Les cent nouvelles nouvelles*, 2005, p. 134, n. 1.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

femme de Dieu; je suis un angel au Createur, qui devers toy m'envoye toy annoncer et commander, par les haulx biens qu'il a voulu en toy enter, qu'il veult par un hoir de ta char, c'est a savoir ta fille, l'Eglise son espouse reunir, reformer, et a son estat deu remettre⁶¹.

La ruse de la voix déformée par le bâton percé s'avère particulièrement réussie : la « simple femme » est « tresesbahie, soupprinse aussi et a demy ravye⁶² ». L'ermite répètera cette opération trois fois, avant de s'unir à la jeune fille qui tombe finalement enceinte et enfantera une fille, ce qui la déshonorera à jamais.

La voix, le son, le bruit participent à part entière à la constitution d'une dynamique dramatique dans *Les cent nouvelles nouvelles*. La sensation auditive dans ce recueil est au service des procédés du comique ainsi que d'une certaine caractérisation psychologique des personnages. Dans la mise en scène du récit, la *noise* connote souvent un moment de conflit, ce qui rejoint le propos de Jean-Marie Fritz d'après lequel « la connotation dominante du terme "noise" est au Moyen Âge celle de la conflictualité qui est la seule qui est restée en français moderne⁶³ ». La *noise* désigne l'antagonisme entre hommes et femmes, produit par l'exaspération masculine face au désir hypertrophié de la femme. Elle valide ainsi l'un des arguments classiques de la « querelle des femmes » : « il n'est aussi personne qui soit assez vigoureux dans les œuvres de Vénus pour apaiser d'une façon ou d'une autre les désirs de n'importe quelle femme », écrivait André le Chapelain⁶⁴. Le bruit intervient en outre dans la compétition entre hommes pour la jouissance, pour l'affirmation d'une suprématie sexuelle dont le fondement de l'honneur masculin tire sa source, et il donne une forme aux angoisses des hommes face au risque d'une mise en crise d'une telle suprématie. Dans le jeu de voix qui s'entremêlent et de marteaux de portes, le lecteur des *Cent nouvelles nouvelles* rit copieusement. Mais il s'agit parfois d'un rire amer.

La *noise* s'introduit ainsi dans la narrativité des *Cent nouvelles nouvelles* – un texte qui, comme tout texte médiéval, n'invente rien, mais se limite à collecter et à reconfigurer un kaléidoscope de thèmes et motifs tirés de l'intertextualité et du folklore – et y apporte un *surplus*. Comment celui-ci peut-il influencer notre compréhension des logiques de fonctionnement du mode narratif propres au texte ?

⁶¹ *Ibid.*, p. 98.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge...*, p. 408.

⁶⁴ André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, 1974, p. 202.

La performance sonore inscrite dans le recueil façonne une esthétique du conflit qui « donne corps » au texte. Il est question de rendre incarné, de présentifier, de pousser vers une concrétisation corporelle, ce qui, autrement, resterait exilé sur un plan purement narratif ou descriptif. Ce surplus esthétique que la théâtralité sonorisée confère aux *Cent nouvelles nouvelles* s'affiche dans toute son évidence si l'on considère le substrat narratif-topique d'où les nouvelles qu'on a passées en revue puisent leur grammaire diégétique. Il suffit de consulter la base de données de la SATOR pour identifier toute une série de « configuration[s] narrative[s] récurrente[s] d'éléments pertinents, thématiques ou formels⁶⁵ » dans lesquels nos nouvelles s'inscrivent. On se référera aux catégories « Varia sexualité » ou bien « Rapports familiaux » pour repérer des *topoi* tels que « Mari soupçonneux ridicule », « Honte impuissance sexuelle », « Partager partenaire sexuel », qui s'accordent parfaitement avec les schémas narratifs des textes analysés dans notre excursus.

Pourtant, cet « air de famille » avec d'autres traditions narratives et d'autres textes ne suffit visiblement pas à rendre compte de la complexité du recueil ; le « narratif », sur lequel la recherche topique finit par se concentrer, n'explique pas les enjeux éthico-esthétiques du texte. Si l'on s'arrêtait au niveau narratif, on aurait affaire à une machine comique qui refléterait soit une idée de nouvelle comme pur « passe-temps », soit l'idée des *Cent nouvelles nouvelles* comme texte érotique, voire lubrique, visant l'exposition du corps de la femme au regard libidineux des hommes (ce qui a constitué dans le passé le noyau d'une interprétation répandue de ce recueil)⁶⁶. Mais la *noise* ajoute une dynamique du conflit qui, en exacerbant les relations de rivalité, outre le fait d'accroître le « plaisir du texte », problématise les postures des hommes et des femmes dans la représentation du système des identités de genre, et permet l'émergence d'une constellation émotionnelle qui se produit dans ce système ouvertement malsain. C'est dans cette esthétique du conflit que le texte trouve sa puissance, et cette esthétique est moins forgée par la base narrative commune à d'autres récits que par le surplus performatif et sonore. En effet, nous avons vu comment la comparaison entre la nouvelle 34 des *Cent nouvelles nouvelles* et la VIII, 8 du *Décameron* de Boccace, totalement dépourvue de performance sonore (la sonorité du texte était confiée à une description rapide réalisée à travers quelques verbes), étalait toute la distance entre une narration conçue comme un passe-temps ludique et une tension nar-

⁶⁵ Il s'agit bien de la définition du *topos* selon la SATOR : <https://sator.hypotheses.org/983>

⁶⁶ Pour un aperçu sur la réception critique de l'œuvre, on renvoie à Raphael Zehnder, *Les modèles latins des Cent nouvelles nouvelles : des textes de Poggio Bracciolini, Nicolas de Clamanges, Albrecht von Eyb et Francesco Petrarca et leur adaptation en langue vernaculaire française*, 2004, p. 3-5.

rative qui affiche une urgence à dépasser le tissu strictement narratif. Nous pouvons donc souscrire à l'affirmation de Dominique Garand d'après qui la topique « permet de s'orienter dans un texte et (surtout) dans l'intertexte, mais elle ne saurait constituer une "pensée" du texte⁶⁷ ». Dans les *Cent nouvelles nouvelles*, cette pensée du texte émerge dans la visibilité et l'audibilité d'un texte-corps qui ne peut s'empêcher d'assumer une charge performative⁶⁸. Le son ne raconte rien ; il ajoute quelque chose au récit, et ce n'est que dans cet ajout que la « valeur » du texte est perçue. Les *topoi* ne sauraient élucider cette valeur, car un *topos*, Michèle Weil insiste, « est narratif, il raconte⁶⁹ ».

À la lumière du rôle joué par ce surplus sonore en tant que marque esthétique, on pourrait se demander si une extension de la notion de *topos* telle qu'elle est prévue par la SATOR serait envisageable. Un descriptif comme « Un mari revient à la maison pendant que sa femme reçoit son amant » pourrait constituer un *topos*. Un trait sonore pourrait être intégré à cette formulation à titre d'élément pertinent. On aurait alors quelque chose comme « Un mari revient à la maison pendant que sa femme reçoit son amant et frappe à plusieurs reprises à la porte. » On a vu dans nos analyses que le « geste sonore » de frapper à la porte conduit à des situations narratives récurrentes, de sorte qu'il est légitime de considérer ce geste sonore comme un signe intertextuel reconnaissable pour le lecteur, qui attendra de cet élément une situation narrative assez précise et sera immédiatement prédisposé à rire. Une recherche satorienne serait-elle prête à intégrer à un *topos* une telle composante, ou celle-ci devrait-elle s'entendre comme pléthorique et « non fonctionnelle » ? Il faut d'ailleurs considérer que les « détails » – sur lesquels la littérature repose – ne sont pas toujours synonymes d'originalité, mais qu'ils se répètent et ont une histoire.

⁶⁷ Dominique Garand, « Rabelais au risque de la topique », 2016, p. 2.

⁶⁸ Sur la notion de corps-texte, voir Christian L. Hart-Nibbrig, « Corps du texte », dans *Le Corps et ses fictions*, 1983.

⁶⁹ Michèle Weil, « Comment repérer et définir le *topos* ? », 2016, p. 1.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

ANDRE LE CHAPELAIN, *Traité de l'amour courtois*, Klincksieck, Paris, 1974 [C. Buridant (éd.)].

BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, Milan, Mondadori (I meridiani), 2001.

—, *Le Décaméron*, Paris, Garnier (Classiques Jaunes), 2019 [J. Bourciez (trad.)].

Choix De Farces, soties & moralités des XV^e et XVI^e siècles recueillies sur les manuscrits originaux et publiées par Émile Mabille, Nice, J. Gay & fils, 1875, t. II. En ligne : <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101072366865&view=1up&seq=7>

ESTIENNE, Robert, *Dictionnaire françois-latin : autrement dict les mots françois, avec les manières duser diceulx, tournez en latin*, Paris, R. Estienne, 1549.

Les cent nouvelles nouvelles, Genève, Droz (Textes littéraires français), 1966 [F. P. Sweetser (éd.)].

Les cent nouvelles nouvelles, Paris, Honoré Champion (Traductions des classiques du Moyen Âge), 2005 [R. Dubuis (éd.)].

Recueil de farces (1450-1550), Genève, Droz, vol. XIII, t. I, 1986-2000, [A. Tissier (éd.)].

SENEQUE, *De ira*, dans *Traité philosophiques*, Paris, Garnier, vol. I, 1955 [F. et P. Richard (éds.)].

Sources secondaires

DUBOIS-NAYT, Armel, Marie-Élisabeth HENNEAU et Rotraud VON KULESSA (éds.), *Discours sur l'égalité/inégalité des sexes en Europe, de 1400 aux lendemains de la Révolution. Revisiter la « querelle des femmes »*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2015.

DUBUIS, Roger, *Lexique des Cent nouvelles nouvelles*, Paris, Klincksieck, 1996.

Topiques. Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*, <https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

- FEIN, David A., *Displacements of power : readings of the Cent nouvelles nouvelles*, Lanham, University Press of America, 2003.
- FRITZ, Jean-Marie, *Paysages sonores du Moyen Âge : le versant épistémologique*, Paris, Honoré Champion (Sciences, techniques et civilisations du Moyen Âge à l'aube des Lumières), 2000.
- GARAND, Dominique, « Rabelais au risque de la topique », *Topiques, Études satoriennes*, dans Jean-Pierre DUBOST et Madeleine JEAY (éds.), *Réfléchir le topos, Topiques, Études satoriennes*, vol. 2, 2016. En ligne : <https://www.erudit.org/en/journals/topiques/1900-v1-n1topiques07073/1090010ar.pdf>
- GOUGENHEIM, Georges, *Les mots français dans l'histoire et dans la vie*, Paris, Picard, vol. I, 1990.
- HABLOT, Laurent, et Laurent VISSIERE (éds.), *Les paysages sonores : du Moyen Âge à la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- HACKETT, Winifred Mary, « Ire, courroux et leurs dérivés en ancien français et en provençal », dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Felix Leçoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Honoré Champion, 1973, p. 169-180.
- HART-NIBBRIG, Christian L., « Corps du texte », dans Claude REICHLER (dir.), *Le Corps et ses fictions*, Paris, Les Éditions de Minuit (Arguments), 1983, p. 97-107.
- HOLTZ, Louis, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical : étude sur l'« Ars Donati » et sa diffusion (IV^e-IX^e siècle) et édition critique*, Paris, CNRS Éditions (Documents, études et répertoires), 2010.
- JOKINEN, Ulla, « Vice, vertu, jouissance : réflexions sur les *Cent nouvelles nouvelles* », dans *Langage et référence, Mélanges Kerstin Jonasson*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis (Studia Romanica Upsaliensia), 2001, p. 139-199.

- LAGUARDIA, David P., *Intertextual masculinity in French Renaissance literature : Rabelais, Brantôme, and the Cent Nouvelles Nouvelles*, Aldershot, Ashgate (Women and gender in the early modern world), 2008.
- LETT, Didier, et Nicolas OFFENSTADT (éds.), *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratiques du cri au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, (Histoire ancienne et médiévale), 2003.
- LUCKEN, Christopher, « Éclats de la voix, langage des affects et séductions du chant : cris et interjections à travers la philosophie, la grammaire et la littérature médiévales », dans Didier LETT et Nicolas OFFENSTADT (éds.), *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratiques du cri au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, (Histoire ancienne et médiévale), 2003, p. 179- 201.
- , et Juan RIGOLI (éds.), *Du bruit à l'œuvre : vers une esthétique du désordre*, Genève, Metis-Presses, (Voltiges), 2013.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Éloge de la colère : l'humeur colérique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Hermann (Collection Savoir Lettres), 2012.
- NOTZ, Marie-Françoise, « Perspective et regard dans les *Cent nouvelles nouvelles* », dans Michèle GALLY et Michel JOURDE (éds.), *L'inscription du regard. Moyen Âge-Renaissance*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions (Signes), 1995, p. 227-238.
- PIERDOMINICI, Luca, « Le corps dans les *Cent nouvelles nouvelles* », *Quaderni di filologia e lingue romanze*, Terza serie, vol. VII, 1992, p. 951-961.
- ROY, Roxanne, « De l'ire et comme il faut la modérer », *Rhetorica*, vol. XXXIII, 3, 2015, p. 294-304.
- SOUILLER, Didier, *La nouvelle en Europe : de Boccace à Sade*, Paris, Presses Universitaires de France (Littératures européennes), 2004.
- SYOEN, Cynthia, « Un “merveilleux” quotidien : l'amour contrarié dans les *Cent nouvelles nouvelles* », *Le Moyen Français*, vol. LVII-LVIII, 2006, p. 351-365.

VELISSARIOU, Alexandra, « L'espace et le jeu des *Cent nouvelles nouvelles* », *Le Moyen Âge*, vol. CXIV, 2, 2008, p. 239-254.

—, *Aspects dramatiques et écriture de l'oralité dans les Cent nouvelles nouvelles*, Paris, Honoré Champion (Bibliothèque du XV^e siècle), 2012.

WEIL, Michèle, « Comment repérer et définir le *topos* ? », dans Jean-Pierre DUBOST et Madeleine JEAY (éds.), *Réfléchir le topos, Topiques. Études satoriennes*, vol. 2, 2016.
<https://www.erudit.org/fr/revues/topiques/2016-v2-topiques07073/1090007ar/>

ZEHNDER, Raphael, *Les modèles latins des Cent nouvelles nouvelles : des textes de Poggio Bracciolini, Nicolas de Clamanges, Albrecht von Eyb et Francesco Petrarca et leur adaptation en langue vernaculaire française*, Berne, Peter Lang, 2004.

ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix : de la « littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1987.