

## Tanulmány

Beatrix Babett Bódi

### Acteurs et actants dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre

Essai de typologie

#### Abstract

This paper aims to give a narratological analysis of the system of characters in the 72 short stories of Marguerite de Navarre's *Heptaméron* with the help of the actantial model elaborated by A. J. Greimas in 1966, and the semiological model proposed by Philippe Hamon in 1972. While Greimas's model represents the narrative as based on six interacting and partly conflicting roles (*actants*) fundamental to any story, Hamon's description takes into account the textual variations of characters (*actors*) manifesting those roles. A combination of the two models has proved to be fruitful for a description and a typology of the possible relations between these two levels of analysis.

*Keywords:* narratology, actantial model, semiology of characters, short story

#### Introduction

Dans un récit, « l'anarchie apparente » (Barthes 1981 : 8)<sup>1</sup> des personnages cache un modèle solide d'actants qu'on peut considérer comme une structure accessible à une analyse linguistique et narratologique. Disposant de nombreuses procédures objectives qui nous permettent d'opérer les choix nécessaires et de reconnaître les éléments du discours narrativement pertinents – les « acteurs » dans notre cas spécifique<sup>2</sup> –, nous nous proposons d'analyser les instances actantielles dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre.

Cet ouvrage inachevé de la Reine de Navarre, datant du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, est un recueil de 72 nouvelles,<sup>3</sup> dont chacune raconte une histoire moralisante – mais en même temps divertissante – reflétant les mœurs de l'époque de Marguerite. À leur tour, ces récits sont

---

<sup>1</sup> Roland Barthes parle de « l'anarchie apparente des messages » où il cherche à dégager « un principe de classement et un foyer de description » (Barthes 1981 : 8). Il nous semble utile d'emprunter cette formulation à Barthes et de l'appliquer à notre analyse, car la similitude du problème de base est indiscutable : il s'agit, notamment, de retrouver dans la multitude des éléments une structure, un modèle commun. Établissant donc le parallélisme, nous cherchons à définir, dans la multitude des personnages, un modèle actantiel commun.

<sup>2</sup> Pour plus de simplicité, nous utiliserons le terme d'*acteur*, emprunté à Algirdas Julien Greimas, comme synonyme du terme traditionnel de *personnage*, bien qu'avec l'évolution de la théorie greimasienne, les deux termes en arrivent à être subtilement distingués. Pour la théorie de Greimas, v. plus loin.

<sup>3</sup> On situe l'ensemble de la rédaction de l'*Heptaméron* entre 1540 et 1549, année de la mort de Marguerite. Une première édition incomplète des nouvelles voit le jour en 1558. C'est en 1559 que Claude Gruget publie les 72 nouvelles, sous le titre d'*Heptaméron*, faisant allusion au *Décameron* de Boccace.

encadrés d'une suite de débats « qui confèrent à l'*Heptaméron* sa teneur originale : trait d'union entre les récits singuliers, la présence active de l'auditoire invite à envisager le recueil dans un mouvement continu » (Reyff 1982 : 19). Selon plusieurs critiques, c'est le cadre qui importe ici, et qui assure un rapport logique entre les histoires. En effet, les analyses qui ont été menées au sujet de l'*Heptaméron* mettent en valeur le cadre ; nous n'avons pas trouvé d'ouvrage critique abordant le recueil sous un angle similaire au nôtre et portant sur les nouvelles relatées par les devisants du cadre. Or, nous choisissons pour objet d'analyse justement ces 72 nouvelles indépendantes qui, quoique racontées et commentées par les devisants, peuvent être étudiées en elles-mêmes.

## **Le corpus**

Le choix du corpus pose un problème assez important pour les analyses linguistiques et narratologiques. Il est souhaitable que la structure de l'ensemble des textes se prête à l'étude du problème envisagé, en présentant pour ainsi dire des éléments « saillants ». Pour dégager notamment une organisation actantielle dans les nouvelles, il est nécessaire que l'action y joue un rôle dominant, et que les personnages qui y participent soient susceptibles de bien représenter les forces motrices de l'intrigue. Nous considérons que les nouvelles de l'*Heptaméron* satisfont à ce critère fondamental de *pertinence*.

D'autres critères s'ajoutent encore à ce premier : celui des *dimensions* et celui de l'*homogénéité* du corpus. Quant aux dimensions, la quantité des textes à étudier, comme critère, apparaît dès 1928 chez Vladimir Propp : « [...] il faut que le corpus de contrôle examiné par le chercheur soit important. [...] Nous avons trouvé que cent contes sur des sujets divers constituent un corpus largement suffisant » (Propp 1970 : 33). Dans notre cas, les 72 nouvelles de l'*Heptaméron* représentent un corpus de contrôle suffisant pour nos objectifs. En plus, les nouvelles étant brèves, leur concision, ainsi que la simplicité et la clarté de leur construction dramatique facilitent le travail du chercheur.

L'homogénéité du corpus, autre propriété favorisant l'analyse, résulte de la récurrence des éléments et des rapports significatifs, récurrence indispensable pour qu'on puisse dégager la structure du texte. L'étude d'un recueil homogène permet d'obtenir des résultats importants précisément grâce à la récurrence des éléments et de leurs relations (Todorov 1969 : 11). Or, notre corpus de 72 nouvelles semble également satisfaire à cette condition, car on y retrouve souvent les mêmes types de personnages accomplissant les mêmes types d'actions.

## **Fondements théoriques**

L'ancrage théorique de notre travail se situe dans le *modèle actantiel* élaboré par Algirdas Julien Greimas en 1966, et qui, malgré certains remaniements ultérieurs, reste valable dans sa forme « classique » pour l'analyse de la structure des « micro-univers » représentés dans les textes narratifs. Ce modèle actantiel ne décrit plus la succession des « fonctions » accomplies par les personnages, comme l'a fait Propp dans son travail pionnier sur les contes merveilleux russes. Greimas envisage le récit comme un spectacle achronique, caractérisé par la « permanence de la distribution d'un petit nombre de rôles » (Greimas 1966 : 173). Dans le

modèle greimasien, ces rôles – désignés par le terme d'*actant*<sup>4</sup> – constituent un niveau plus profond que celui des *acteurs*, lesquels réalisent les actants au niveau discursif. Tandis que les acteurs sont d'un nombre indéterminé, les actants sont au nombre de six, rangés dans trois couples dont les termes opposés se supposent mutuellement : *sujet vs objet*, *destinateur vs destinataire*, *adjuvant vs opposant* (Greimas 1966 : 173-180). Ce modèle, montrant en dernière analyse les forces motrices conflictuelles de l'intrigue, peut être utilisé avec profit pour décrire la structure des nouvelles de l'*Heptaméron*. Aussi envisageons-nous de découvrir une certaine permanence dans l'anarchie apparente des personnages, en y relevant les *acteurs*, « unités lexicalisées » représentant les *actants*, « unités sémantiques de l'armature du récit » (Greimas 1970 : 253), pour arriver à élucider les rapports complexes de ces deux niveaux d'analyse.<sup>5</sup>

Pour dissiper d'avance un malentendu possible, il convient de préciser que, quoique notre analyse ait été inspirée également par les travaux de Tzvetan Todorov, notre objectif et notre démarche ne suivent pas sur tous les points sa célèbre analyse d'un corpus similaire, les nouvelles de Boccace, dans *Grammaire du Décaméron* (1969). En effet, dans l'introduction de son livre, Todorov déclare ceci : « Nous nous sommes efforcé, tout au long de ce travail, d'arriver au niveau d'abstraction le plus élevé, de viser, par conséquent, la structure du récit en général et non celle d'un livre » (Todorov 1969 : 10), mettant ainsi l'accent sur le caractère universel de la structure que son analyse a dégagée. En revanche, notre objectif est plus limité : nous ne voulons ni construire une « grammaire de l'*Heptaméron* », ni dégager la structure universelle du récit à partir de cet ouvrage, mais simplement en décrire la structure actantielle en nous appuyant sur le modèle actantiel de Greimas, modèle qui a « un bon pouvoir classificateur » (Barthes 1981 : 23). Tout en reconnaissant, avec Roland Barthes, que « les problèmes soulevés par une classification des personnages du récit ne sont pas encore bien résolus », on peut être d'accord sur ce que « les innombrables personnages du récit peuvent être soumis à des règles de substitution et que [...] le modèle actantiel proposé par Greimas (et repris dans une perspective différente par Todorov) semble bien résister à l'épreuve d'un grand nombre de récits » (Barthes 1981 : 23).

Cependant, comme le modèle actantiel représente un niveau profond, donc général et abstrait, de l'analyse du système des personnages, il nous a semblé nécessaire, pour la présentation de la variété des personnages de l'*Heptaméron*, de recourir également à la théorie sémiologique du statut du personnage, élaborée par Philippe Hamon en 1972. Tout en intégrant le modèle greimasien, cette théorie s'inspire de la conception saussurienne du signe linguistique, pour définir le personnage comme un *signe*, un « morphème doublement articulé » (Hamon 1977 : 124), composé d'un *signifiant* et d'un *signifié*, et « défini par un *faisceau de relations* de ressemblance, d'opposition, de hiérarchie et d'ordonnement (sa distribution) qu'il contracte [...] avec les autres personnages et éléments de l'œuvre » (Hamon 1977 : 125 [souligné dans le texte]).

<sup>4</sup> Le terme provient de la syntaxe structurale de Lucien Tesnière (1959 : 102 ; 105-107).

<sup>5</sup> C'est la réinterprétation linguistique des *dramatis personae* à partir de la description proppienne du conte merveilleux russe qui a généré cette distinction *acteur/actant*, les acteurs relevant du *discours* et les actants relevant de la *syntaxe narrative* (Greimas 1983 : 49). – Faisons remarquer que le terme *discours* apparaît également dans une autre opposition terminologique : s'inspirant d'une distinction faite par les Formalistes russes entre *fable* et *sujet*, ainsi que d'une réflexion d'Émile Benveniste (1966 : 238), Todorov a établi la dichotomie *histoire* et *discours*, destinée à désigner les deux aspects du récit littéraire. L'histoire évoque une certaine réalité, les événements et les personnages qui y participent. Le discours est la façon de représenter l'histoire ; cette représentation est prise en charge par un narrateur qui s'adresse à un lecteur virtuel (Todorov 1981 : 132).

## La démarche de l'analyse : deux types de lecture

Dans un premier temps, appliquant une lecture *horizontale* aux 72 nouvelles de l'*Heptaméron*, nous avons fait une analyse progressive détaillée – pour ainsi dire « chronologique » – des nouvelles au niveau des personnages, suivant les unités textuelles constituées par l'auteure elle-même : il s'agit là des séquences de « dix nouvelles par journée », qui peuvent être considérées comme des unités à la fois chronologiques et thématiques. Unités chronologiques, car elles se succèdent dans le temps de la narration, et sont censées représenter à l'origine une période de dix journées dans l'histoire du cadre (mais dont seulement sept sont accomplies à cause du caractère inachevé du recueil). Unités thématiques également, car les dix nouvelles par journée sont chaque fois regroupées autour d'un thème précisé d'avance.

Au sein de notre corpus, nous avons pu facilement dégager ainsi des sous-corpus (il y en a notamment sept, plus un qui est incomplet, ne contenant que deux nouvelles). Par la suite, ces séquences préétablies constituaient le point de départ de notre analyse : pour chaque sous-corpus (c'est-à-dire pour chaque journée) nous avons proposé une lecture *verticale*, notamment une étude au niveau des acteurs et au niveau de leur intégration dans le système actantiel, selon le modèle greimasien à six actants, esquissé ci-dessus.<sup>6</sup> Parallèlement, nous avons dressé des tableaux synthétiques pour aider notre travail et pour faciliter la compréhension des nouvelles par la représentation schématique de leur organisation actantielle.

Après avoir effectué ce travail préliminaire d'analyse sur le corpus, nous nous proposons maintenant de synthétiser nos résultats. Dans le présent article, nos réflexions portent avant tout sur certains problèmes qui se sont avérés particulièrement intéressants à examiner, et que l'on peut formuler par les questions suivantes : Est-il possible d'établir une typologie des relations *acteurs / actants* dans l'*Heptaméron* ? Qu'est-ce qui anime le dynamisme de la structure actantielle dans les nouvelles ? Enfin, comment les *sommaires de chapitre* suivant les indications des journées, de même que les *synopsis* en tête des nouvelles et les éventuelles *annonces de thèmes* dans la bouche des devisants font-ils prévoir la structure actantielle du récit à venir ?

## Essai d'une typologie des relations *acteurs / actants* dans l'*Heptaméron*

Les 72 nouvelles représentent une large variété d'intrigues et de personnages – ou acteurs, dans la terminologie greimasienne –, mais ces personnages sont intégrables dans le système actantiel des nouvelles : chaque actant réunit (et se manifeste par) un certain nombre d'acteurs, qui, en tant qu'unités significatives lexicalisées, sont accessibles à l'analyse et à la description. Pour décrire et classer ces relations *acteurs / actants*, on peut se fonder sur des critères proposés par Hamon, à savoir des critères *quantitatifs* – telle la fréquence d'apparition des « personnages-acteurs » (Hamon 1977 : 131) accomplissant un (ou plusieurs) des six rôles actantiels dans l'intrigue – et des critères *qualitatifs* permettant de caractériser les personnages par des « étiquettes sémantiques » (Hamon 1977 : 129) – des faisceaux de traits distinctifs,

---

<sup>6</sup> Rappelons que même avant la naissance du modèle greimasien, d'autres modèles, en partie semblables, ont été construits, tels celui des 7 sphères d'action des personnages, élaboré par Propp en 1928, et celui des 6 Fonctions, créé par Souriau en 1950. Cependant, c'est le modèle de Greimas qui possède la plus grande valeur de généralité.

oppositifs – construites et structurées sur la base d'axes sémantiques fondamentaux et pertinents pour l'œuvre.<sup>7</sup>

Notre première tâche a été donc de repérer ces axes fondés sur la récurrence de certaines oppositions binaires. Voici les axes les plus importants apparaissant dans l'*Heptaméron* :

- *Le mode d'existence* des acteurs est une qualité primordiale, car non seulement des entités animées mais aussi des entités inanimées, voire abstraites, peuvent représenter un actant. De plus, pour certains actants, leur réalisation par des acteurs inanimés est prédominante. Ce premier axe montre ainsi l'opposition des traits *animé – inanimé*.
- *Le sexe* concerne exclusivement les entités animées,<sup>8</sup> et c'est probablement l'axe le plus important dans les nouvelles, avec l'opposition *masculin – féminin*.
- *L'âge* des personnages est rarement indiqué d'une façon précise, il suffit donc de prendre en compte l'opposition *jeune – vieux*.
- *L'origine géographique* est un fait sur lequel l'auteure insiste systématiquement le long du recueil ; presque toujours, nous (lecteurs) sommes avertis de la provenance géographique exacte des personnages. Le rapport d'opposition constituant cet axe sera : *urbain – campagnard*.
- *L'appartenance sociale* est un axe important chez Marguerite, qui a voulu dresser un tableau de toute la société contemporaine. Conformément à son objectif, elle évoque les représentants de toutes les couches sociales : les membres de la famille royale, les représentants de l'aristocratie, ceux de la bourgeoisie, ceux de la paysannerie, et non en dernier lieu, les représentants du clergé. Dans cette variété, on peut identifier exceptionnellement deux oppositions marquantes : *noble – roturier*, et *clérical – laïque*.
- *La situation pécuniaire*, comme dernier axe sémantique, se fonde sur l'opposition *riche – pauvre*.

À l'aide de ces critères qualitatifs de l'analyse sémantique, nous pouvons maintenant tenter de typologiser les relations acteurs / actants sur des bases quantitatives, en relevant les « acteurs pertinents »<sup>9</sup> qui réalisent tel ou tel rôle actantiel, conformément au modèle actantiel de Greimas<sup>10</sup>.

Examinons le couple actantiel *sujet vs objet*. L'actant *sujet* est toujours représenté par une entité animée. Dans la plupart des cas, il s'agit d'une entité masculine. Ainsi, nous pouvons désigner comme « acteurs pertinents » l'acteur gentilhomme (A1), héros de la quête amoureuse,

---

<sup>7</sup> Faisons remarquer cependant que l'étiquette sémantique n'est pas immuable, mais « instable et perpétuellement réajustable par les transformations mêmes du récit » (Hamon 1977 : 129).

<sup>8</sup> Et même, toutes les caractéristiques énumérées par la suite concerneront les entités animées.

<sup>9</sup> Les « acteurs pertinents » sont identifiés d'après la fréquence de leurs apparitions dans les mêmes rôles.

<sup>10</sup> Mais nous signalons que pour un rôle actantiel nous pouvons désigner plusieurs « acteurs pertinents » ; cela s'explique par la diversité des histoires relatées. Nous pouvons quand même dégager deux types d'intrigue particulièrement fréquents : la quête amoureuse et la tromperie.

et l'acteur Cordelier (A2), sujet de la tromperie dans beaucoup de récits. Dans certains cas, l'actant *sujet* peut être représenté par une entité animée féminine : la femme (A3).

L'actant *objet* est représenté soit par l'« acteur pertinent » d'entité animée et féminine : la dame (A4),<sup>11</sup> soit par une entité inanimée, abstraite : l'intention de tromper quelqu'un (A5), ou l'intention de garder l'honnêteté de quelqu'un (A6).

Passons au couple actantiel *destinateur* vs *destinataire*. À propos du *destinateur*, nous pouvons constater que cet actant est représenté presque exclusivement par une entité inanimée et abstraite : le désir (A7), qui pousse le sujet à entreprendre la quête de l'objet. D'autres entités apparaissent également, mais leur présence est négligeable du point de vue de la fréquence, donc nous ne les considérons pas comme « acteurs pertinents ». Tel est le cas des entités inanimées et abstraites suivantes : la méchanceté et la vengeance.

Les acteurs représentant l'actant *destinataire* sont identiques aux représentants respectifs de l'actant *sujet* dans les cas de la quête amoureuse ou de la tromperie. Les « acteurs pertinents » sont toujours des entités animées (ce sont les personnes à qui le « bien » est accordé) : le gentilhomme (A8), le Cordelier (A9) et la femme (A10).

À propos du couple actantiel *opposant* vs *adjuvant*, nous pouvons constater que des acteurs animés y sont tout aussi bien présents que des acteurs inanimés. Mais quant aux « acteurs pertinents », l'importance et la prédominance des entités inanimées est incontestable. Certes, le rôle d'*opposant* est représenté, dans le cas de la quête amoureuse et dans celui de la tromperie, par une entité animée et masculine : le mari (A11), mais souvent par des entités inanimées et abstraites : la sagesse (A12) et l'honnêteté (A13) de la dame. Le rôle d'*adjuvant* est le plus souvent rempli par une entité inanimée et abstraite : la ruse (A14).

Cette brève énumération d'acteurs réalisant les six actants n'est donnée ici qu'à titre indicatif, car la variété des acteurs ne permettrait pas d'en faire la liste complète dans les cadres limités de la présente étude. Cependant, même d'après cette liste réduite, on peut constater que les acteurs représentant un même actant constituent un *paradigme*, car ils entretiennent entre eux des rapports de *substituabilité*. D'autre part, la récurrence des types d'acteurs montre une certaine permanence qui transcende les formes fermées que sont les nouvelles particulières, ce qui confère au recueil un caractère de continuité, et partant d'unité, non négligeable du point de vue esthétique.

Pour conduire cette analyse plus loin, nous pourrions, dans une étape suivante, développer une étiquette sémantique pour tous les personnages, nous appuyant sur les axes sémantiques fondamentaux présentés ci-dessus. Le tableau opérant avec des oppositions binaires proposé par Hamon (1977 : 130) servira de modèle pour d'autres analyses, par exemple pour celle de la complexité des personnages. Ou bien, considérant l'aspect lexématique du problème, nous pourrions construire un « dictionnaire des acteurs pertinents », d'après les notations indicelles repérables dans le texte.

À ce point, notre analyse des relations *acteurs* vs *actants* s'arrête provisoirement, sans prétendre examiner le problème dans toutes ses dimensions. Nous pouvons tout de même conclure que nous avons accompli notre tâche, car nous avons réussi à typologiser les relations entre actants et acteurs à partir de considérations qualitatives et quantitatives. Voici le tableau de ces relations :

---

<sup>11</sup> La dame représente le double objet de la quête amoureuse. L'amour charnel de la dame, en tant qu'objet concret de la quête, ne peut être atteint qu'après la phase de l'amour platonique de la dame, objet abstrait de la quête. Pour cela, le héros de la quête amoureuse doit d'abord accéder à une vertu humaine ou religieuse (l'honnêteté, la patience,...), ce qui implique que la quête amoureuse produit une amélioration du *sujet*.

*Beatrix Babett Bódi:*  
*Acteurs et actants dans l'Heptaméron de Marguerite de Navarre*  
*Argumentum 12 (2016), 191–200*  
*Debreceni Egyetemi Kiadó*

ACTANT	ACTEUR PERTINENT
Sujet	A1 - Gentilhomme A2 - Cordelier A3 - Femme
Objet	A4 - Dame A5 - Tromper qqn A6 - Intention de garder l'honnêteté de qqn
Destinateur	A7 - Désir
Destinataire	A8 - Gentilhomme A9 - Cordelier A10 - Femme
Opposant	A11 - Mari A12 - Sagesse A13 - Honnêteté de la dame
Adjuvant	A14 - Ruse

### **Le dynamisme de la structure actantielle**

Nous parlons du dynamisme de la structure actantielle lorsque plusieurs structures actantielles se succèdent dans un même récit. D'après nos analyses, nous avons pu trouver un nombre considérable de nouvelles qui montrent un tel dynamisme.

En effet, le caractère progressif du récit constitue une de ses propriétés structurelles fondamentales. « Dans la mesure où l'on [...] entend par récit un discours fermé ayant à la fois une finalité et une fin, on doit admettre que le narrateur n'est pas libre de disposer à sa guise des acteurs mis en place dans la phase initiale : il doit tenir compte en même temps de la situation finale qu'il envisage de donner » (Greimas 1970 : 260). Le récit subit donc des transformations à partir de la situation initiale et en vue de la solution finale. Examinons de quelle manière ce caractère progressif influence la structure actantielle du récit, et repérons les phénomènes textuels qui peuvent contribuer au dynamisme de celle-ci.

Les récits examinés sont des nouvelles en ce qui concerne leur genre littéraire. Or, la brièveté des nouvelles et le nombre relativement restreint des personnages expliquent le fait que dans beaucoup de cas, une structure actantielle simple et fixe servant de cadre aux événements suffit pour assurer la progression de l'intrigue du récit, depuis la situation initiale jusqu'à la situation finale.

Mais dans d'autres cas, tout aussi nombreux, une transformation flagrante s'effectue au niveau de la structure actantielle, en vue justement de permettre ou de renforcer cette progression. Une série de changements de la structure peut alors se produire. Mais soulignons que ces structures n'existent jamais simultanément : il s'agit d'un phénomène diachronique.

L'essence du phénomène réside dans la redistribution des rôles actantiels par rapport à la situation initiale. Cette redistribution est due à la modification des forces motrices conflictuelles, et peut se reproduire même plusieurs fois le long du récit.

Dans le déroulement du récit, c'est un effet de rupture qui entraîne le changement de la structure. Il suffit qu'un seul rôle actantiel soit rempli par un nouvel acteur, et cela peut impliquer le réarrangement de l'ensemble des rôles à cause de la corrélation forte qui existe entre les forces conflictuelles en présence.

Le changement du *sujet* entraîne le plus de modifications : tous les autres rôles actantiels peuvent se modifier au niveau de leurs représentants. C'est un cas assez fréquent dans les nouvelles du recueil ayant une structure actantielle dynamique.

Le changement de l'*objet* est généralement dû à une modification au niveau du destinataire, car ces deux actants sont en interaction forte.

Mais il peut également se produire qu'un changement de rôle actantiel n'entraîne aucune modification au niveau des autres actants. Tel est le cas de la nouvelle N32,<sup>12</sup> où le changement du *destinateur* n'a aucune incidence sur les autres actants.

Il serait difficile de formuler la règle. Il faudrait peut-être examiner de plus près cet effet de rupture qui semble être à l'origine du problème. Comment la rupture est-elle représentée dans l'intrigue ? Est-il possible de l'identifier ?

Un cas qui mérite une attention particulière, c'est l'opposition entre l'« être » et le « paraître », causant une rupture inévitable dans l'intrigue. Dans la nouvelle N12, ce sont ces catégories qui animent la structure actantielle : le gentilhomme fait semblant d'aider le Duc dans son entreprise de séduire la dame désirée. La prise du rôle *adjuvant* n'est donc qu'un comportement feint. C'est à ce point que le modèle devient dynamique et nous sommes témoins d'une *redistribution des rôles* : le gentilhomme devient *sujet*, le Duc *opposant*, l'*objet* sera l'intention de garder l'honnêteté de la dame et de tuer le Duc. Le « paraître » ne règne pas durablement, c'est l'« être » qui va triompher.

L'actant *opposant* s'avère un point d'analyse intéressant, car si l'acteur qui le réalise introduit une force opposée puissante dans le récit, il peut transcender son rôle originel d'opposant et se transformer en *anti-sujet*.

Ce sont donc les *forces conflictuelles* qui représentent la clé du problème. L'effet de rupture signale une nouvelle configuration des forces conflictuelles dans une situation donnée. La trahison, l'hypocrisie, le désir de vengeance, la tromperie, etc. représentent incontestablement de telles sources de conflits.

## **Sommaires de chapitre, synopsis et annonces de thèmes<sup>13</sup> – préfigurations minimales de la structure actantielle du récit**

Prenant en compte certaines caractéristiques structurelles spécifiques de l'*Heptaméron*, nous nous proposons finalement de mener une analyse de trois types de séquence suggérant à l'avance la distribution des rôles des personnages dans chaque nouvelle.

Les *sommaires de chapitre* se trouvent immédiatement après l'indication de la journée (sauf la première) et contribuent à la définition des grandes unités thématiques : « La troisième Journée – En la troisième Journée, on devise des dames qui en leur amitié n'ont cherché nulle fin que l'honnêteté, et de l'hypocrisie et méchanceté des religieux ».

---

<sup>12</sup> La majuscule N suivie d'un chiffre se réfère à une nouvelle particulière du recueil.

<sup>13</sup> Il est à noter que la dénomination de ces constituants paratextuels nous a posé un problème terminologique. Notre étude étant basée sur un essai de F. K. Stanzel (1984 : 22-45) publié en anglais, nous avons été obligée de traduire les termes en français : le terme *synopsis* n'a pas posé de problème, l'expression *sommaire de chapitre* est utilisée pour « chapter heading », mais pour « outline » (« ébauche »), nous avons préféré choisir le terme *annonce*, qui convient mieux à la fonction de certaines paroles des devisants sur le point de raconter une histoire.



Les *synopsis* se trouvent en tête de chaque nouvelle et représentent les résumés des histoires : « Un prieur réformateur, sous ombre de son hypocrisie, tente tous les moyens pour séduire une sainte religieuse, dont enfin sa malice est découverte » (N22).

Les *annonces* sont les commentaires des devisants, personnages du cadre, concernant l'histoire à venir, telle l'annonce de cette même nouvelle : « Et afin que vous ne trouviez impossible que sous extrême austérité soit extrême concupiscence, entendez ce qui advint du temps du Roi François premier ».

Ces trois constituants paratextuels peuvent être considérés – à des degrés divers – comme des *préfigurations minimales de la structure actantielle du récit*. Plus précisément, c'est surtout dans les synopsis – le plus « narratif » des trois types de paratexte – que nous pouvons retrouver, en tant qu'unités lexicalisées, les principaux acteurs d'une intrigue particulière (désignés par des syntagmes nominaux indéfinis : *un* prieur, *une* religieuse<sup>14</sup>), avec, dans la plupart des cas, des indications renvoyant à leurs relations et ainsi à la distribution des rôles actantiels parmi les acteurs. En revanche, les sommaires évoquent plutôt des *types* d'acteurs (*les* dames, *les* religieux), susceptibles de participer aux mêmes types d'événements. Ces séquences paratextuelles, de par leur concision, ne représentent pas normalement toute la structure actantielle de l'intrigue, mais surtout le couple d'actants *sujet vs objet*, constituant l'axe dominant. Quant aux annonces, elles évoquent surtout les traits de caractère et les motifs psychologiques qui poussent les personnages à agir, et suggèrent d'emblée un certain jugement moral, qui sera justifié par le récit d'une histoire exemplaire.

Nous pouvons estimer que les trois types de paratexte se montrent pertinents du point de vue de la « préinterprétation » de la structure actantielle des nouvelles.

## Conclusion

Dans notre étude, nous nous sommes proposé d'analyser la structure actantielle des nouvelles de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre. En effet, les histoires racontées par les devisants ont elles-mêmes suggéré ce type d'analyse narratologique, dans la mesure où les intrigues présentent une forte récurrence d'acteurs typiques réalisant les mêmes rôles actantiels. Comme la manifestation des forces motrices conflictuelles constitue l'aspect dominant des nouvelles, nous avons appliqué le modèle actantiel de Greimas, combiné avec le modèle sémiologique des personnages-acteurs, proposé par Hamon, pour une description des relations de deux niveaux narratifs complémentaires.

La combinaison des deux modèles s'est avérée utile, car elle peut considérablement enrichir la description du corpus. Cependant, dans une étape suivante, il serait nécessaire d'entreprendre l'analyse de la façon dont les devisants racontent leurs histoires, car la narration proprement dite est un aspect tout aussi fondamental de la constitution du récit – l'*histoire* et le *discours* formant un tout inséparable.

---

<sup>14</sup> Parfois, la désignation des acteurs se fait par des noms propres : « Amours d'Amador et de Floride [...] » (N10). Par souci de vraisemblance, certaines précisions concernant l'origine géographique des personnages s'ajoutent assez souvent à la simple désignation, sous forme de compléments du nom : « une femme d'Alençon » (N1), « un roi de Naples » (N3), « une princesse de Flandres » (N4), « un marchand de Paris » (N7), etc.

## Bibliographie

### *Édition utilisée*

Marguerite de Navarre (1982) : *Heptaméron*. Introduction, notes, glossaire, chronologie et bibliographie par Simone de Reyff. Paris : Garnier-Flammarion.

### *Ouvrages théoriques et critiques*

Barthes, Roland (1981) : Introduction à l'analyse structurale des récits [1966]. In : *L'analyse structurale du récit* [= *Communications* 8]. Paris : Seuil, coll. Points / Essais, 7-33.

Benveniste, Émile (1966) : Les relations de temps dans le verbe français [1959]. In : Benveniste, Émile : *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 237-250.

Greimas, Algirdas Julien (1966) : *Sémantique structurale*. Paris : Larousse.

Greimas, Algirdas Julien (1970) : La structure des actants du récit. In : Greimas, Algirdas Julien : *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris : Seuil, 249-270.

Greimas, Algirdas Julien (1983) : Les actants, les acteurs et les figures. In : Greimas, Algirdas Julien : *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris : Seuil, 49-66.

Hamon, Philippe (1977) : Pour un statut sémiologique du personnage [1972]. In : Barthes, Roland & Kayser, Wolfgang, et al. (éds.) : *Poétique du récit*. Paris : Seuil, coll. Points, 115-180.

Propp, Vladimir (1970) : *Morphologie du conte* [1928] (trad. par Marguerite Derrida). Paris : Seuil, coll. Points / Essais.

Reyff, Simone de (1982) : Introduction. In : Marguerite de Navarre (1982), 7-27.

Souriau, Étienne (1984) : *Les deux cent mille situations dramatiques* [1950]. Paris : Flammarion.

Stanzel, Franz K. (1984) : Zero grades of mediacy : synopsis, chapter heading, outline. In : Stanzel, Franz K : *A theory of narrative* [1979] (transl. by Charlotte Goedsche). Cambridge : Cambridge University Press, 22-45.

Tesnière, Lucien (1959) : *Éléments de syntaxe structurale*. Paris : Klincksieck.

Todorov, Tzvetan (1969) : *Grammaire du Décaméron*. The Hague & Paris : Mouton.

Todorov, Tzvetan (1981) : Les catégories du récit littéraire [1966]. In : *L'analyse structurale du récit* [= *Communications* 8]. Paris : Seuil, coll. Points / Essais, 131-157.

Beatrix Babett Bódi  
 Université de Debrecen  
 Département de Français  
 Egyetem tér 1.  
 H-4032 Debrecen  
 bodibabett@hotmail.com