

Alexandra VELISSARIOU

**Images des pratiques alimentaires dans les *Cent Nouvelles nouvelles* et leur cycle de miniatures
(n° 38, 41, 49, 64, 66, 80)**

Notice biographique

Alexandra Velissariou est membre de l'Unité de recherche H.L.L.I. de l'Université du Littoral – Côte d'Opale. Docteur en littérature française du Moyen Âge, elle a soutenu en 2010 à l'Université de Reims – Champagne Ardenne une thèse de doctorat portant sur les *Cent Nouvelles nouvelles*, recueil du XV^e siècle (*Aspects dramatiques et écriture de l'oralité dans les Cent Nouvelles nouvelles*, Paris : Champion, 2012), œuvre sur laquelle elle a aussi publié plusieurs articles. Elle s'intéresse plus particulièrement à la littérature de la fin du Moyen Âge, notamment le récit bref, les textes didactiques adressés aux femmes et les romans en prose. Ses travaux s'articulent autour des thèmes suivants : les représentations du corps, les rapports texte/image, les émotions, les éditions imprimées des XV^e-XVI^e siècles.

Résumé

Rédigées au XV^e siècle, les anonymes *Cent Nouvelles nouvelles* nous sont connues grâce à un seul manuscrit médiéval (Glasgow University Library, MS Hunter 252), agrémenté de cent miniatures qui proposent pour la plupart un résumé de chaque récit. De nombreuses nouvelles mettent en scène des épisodes où les personnages se réunissent autour d'un repas. Ces scènes représentent d'importants moments d'échange entre les personnages et s'avèrent souvent déterminantes pour la suite de l'intrigue. Le fait de boire et de manger est lourd de significations : qu'il soit la métaphore des rapports entre les deux sexes, le rendez-vous des amours illicites, ou le moment choisi pour révéler une vérité, le repas constitue un fait social essentiel. Notre étude se propose ainsi d'analyser les rapports entre texte et image selon le thème des pratiques alimentaires considérées comme représentatives des relations hommes-femmes dans la littérature brève médiévale de type facétieux.

Abstract

Written in the 15th century, the anonymous *Cent Nouvelles nouvelles* are known to us thanks to one medieval manuscript (Glasgow University Library, MS Hunter 252), illustrated with one hundred miniatures which propose a summary of each tale. Many of the short stories contain episodes in which the characters are shown sharing a meal. These important episodes

represent exchanges between the characters and are often essential for the rest of the narrative. Drinking and eating are two symbolic activities: meals can be considered as essential social acts and can thus represent metaphorically the relations between men and women; they can also be used as a meeting point for illicit lovers, or can offer the opportunity to unveil a truth. This study aims to analyze the text/image relations in the short stories, and to show how eating behaviours can symbolize the relations between men and women in comical short stories of the Middle Ages.

Mots-clés : Nouvelle, miniature, alimentation, sexualité, comique.

Keywords : Short story, miniature, food, sexuality, comic.

Introduction

Rédigées vers 1462 à la demande de Philippe le Bon¹, les *Cent Nouvelles nouvelles*² virent le jour à la Cour de Bourgogne, foyer culturel du bas Moyen Âge. Ce recueil anonyme, dont le titre fait écho au *Livre des Cent Nouvelles*, soit le *Décameron* de Boccace, qui fut traduit en français dès le début du XV^e siècle par Laurent de Premierfait (DI STEFANO, 1998), contient cent récits en prose qui reprennent une matière ancienne, issue de la tradition orale. Les histoires, majoritairement comiques, évoluent pour la plupart autour du traditionnel triangle érotique. Le manuscrit original de Philippe le Bon (DOUTREPONT, 1970 : XXXIV, XXXVIII-XL) a disparu après avoir été emprunté en 1497 par un seigneur bibliophile, Philippe de Clèves, qui apparemment ne l'a jamais rendu (WIJSMAN, 2007 : 266-267). L'exemplaire le plus ancien du livre demeure le manuscrit Hunter 252, conservé à la bibliothèque universitaire de Glasgow (YOUNG & HENDERSON AITKEN, 1908 : 202-203), à laquelle il fut légué par son dernier propriétaire, William Hunter (RIPLEY KER, 1982 ; BALDWIN, 1983 ; KEPPIE, 2007). Il fut copié dans les années 1480-1490. Ce témoin est illustré de cent miniatures dues à un artiste dont le style s'apparente à celui de l'enlumineur parisien connu sous le nom du Maître de Jacques de Besançon (VELISSARIOU, 2012 : 31-50). Le peintre du manuscrit pourrait être cet artiste, ou bien, comme semble l'indiquer la disparité stylistique des miniatures, ses collaborateurs, car ce peintre dirigeait également un important atelier. Chaque image est placée en tête de récit et constitue un condensé plus ou moins complet de ce dernier (VELISSARIOU, 2010, t. 3).

Ainsi que le remarquent M. Carlin et J. T. Rosenthal (1998 : ix, xii), « among the noteworthy 'events' or focal points of ordinary life we can rank such long neglected commonplaces as food, clothing and sex », et il est clair que « personality, gender distinctions and the line between purity and impurity could be traced, to some extent, by a study of consumption patterns and predilections ». Dans les *Cent*

¹ Cf. VAUGHAN, 2004 ; BONENFANT, 1944 ; SCHNERB, 2005 ; *Splendeurs de la Cour de Bourgogne*, 1995 ; *La Librairie des ducs de Bourgogne*, 2000-2010 ; DOUTREPONT, 1970.

² Toutes les citations seront tirées de l'édition SWEETSER (1996). Sur ce recueil, cf. en premier lieu : SÖDERJHELM, 1910 ; DUBUIS, 1973 ; AZUELA, 1991 ; LAGUARDIA, 1999 ; DE BLIECK, 2004 ; LABERE, 2006 ; ROGER, 2011 ; VELISSARIOU, 2010 et 2012.

Nouvelles nouvelles, œuvre qui donne un aperçu, grâce à la présence de *realia* (DUBUIS, 1981), du quotidien du XV^e siècle, de nombreux récits traitent du sujet des pratiques alimentaires³, qu'il s'agisse d'évoquer des banquets de type festif, ou bien des repas plus informels, rassemblant quelques convives. Si ces évocations servent surtout de cadre à l'intrigue et ne constituent pas des descriptions détaillées, elles ne sont pas pour autant anodines, car dans le recueil, l'acte de se nourrir et de boire participe à l'expression individuelle des personnages. Cette étude, qui traitera des rapports entre le texte et les miniatures du ms. Hunter 252, montrera comment les références aux pratiques alimentaires peuvent, tout en servant la narration, refléter la nature des relations entre les personnages du recueil, plus particulièrement entre les sexes opposés.

Dix-sept miniatures⁴ contiennent des scènes où des personnages boivent, mangent, ou préparent de la nourriture. Certaines images représentent des banquets proprement dits (n° 20, 40, 49, 64, 66, 80), où sont présents de nombreux invités. D'autres montrent des assemblées plus réduites, composées de quelques personnages (n° 38, 83, 97), tandis que l'on trouve aussi des repas en solitaire (n° 10, 100). Dans deux images (n° 1, 93), on aperçoit des tables chargées de nourriture, visiblement les restes d'un repas ayant précédé une rencontre amoureuse. L'action de boire fait l'objet de trois miniatures (n° 29, 31, 41), tandis qu'une seule représente une activité liée à la préparation de l'alimentation, soit le tamisage de farine (n° 17). On peut établir un classement triparti des récits et images regroupés autour du thème de l'alimentation. Ces trois catégories de miniatures pourront elles-mêmes être rassemblées sous un dénominateur commun. Nous privilégierons l'étude de six nouvelles et de leurs miniatures (n° 38, 41, 49, 64, 66, 80)⁵.

³ Sur ce sujet, cf. entre autres *Banquets et manières de table au Moyen Âge*, 1996 ; WEISS ADAMSON M., 2004 ; CARLIN M. & ROSENTHAL J. T. (éds.), 1998 ; LAURIOUX, 1989 et 2002 ; MENGOT D., 1984 ; HERBERT MCAVOY L. & WALTERS T., 2002.

⁴ N° 1, 10, 17, 20, 29, 31, 38, 40, 41, 49, 64, 66, 80, 83, 93, 97, 100. Glasgow, Glasgow University Library, MS Hunter 252, fol. 3r, 23r, 36v, 42v, 68v, 72v, 93r, 97v, 99r, 113v, 143r, 147r, 168v, 173v, 187v, 193r, 206v. Ces images sont reproduites dans VELISSARIOU, 2010, t. 3.

⁵ Cf. aussi notre communication portant sur les nouvelles 10, 83, 99, de même que sur les *Quinze Joyes de Mariage* (BIBRING & VELISSARIOU, 2012).

Un premier groupe d'unités textuelles et iconographiques (nouvelles 49 et 64) se place sous le signe de la résolution d'un problème lié à des affaires de mœurs. Ces récits décrivent la prise de conscience d'un comportement contraire à la norme établie, suivie d'un stratagème permettant un retour à l'ordre. Ce type d'organisation constitue l'une des caractéristiques formelles du genre de la nouvelle (TODOROV, 1969 : 76). Dans ce cas, l'intrigue a pour cadre un repas réunissant un nombre important d'invités. Dans le premier récit (49), un marchand entretient des doutes sur la fidélité de son épouse. Il feint de partir en voyage et se cache dans une chambre adjacente à celle de sa femme, dont les murs sont percés de trous. Au cours d'une conversation avec son amante, la dame affirme que seul son derrière appartient à son mari, tout le reste de son corps étant réservé à son ami. Le lendemain, le mari annonce qu'il invitera sa belle-famille, ainsi que d'autres parents, au repas dominical et lui enjoint de veiller à la bonne organisation de l'événement :

Il dist qu'il vouloit avoir au disner, dimanche prochain venant, son pere et sa mere, telz et telles de ses parens et cousines ; et qu'elle face garnison de vivres, et qu'ilz soient bien aises a ce jour. Elle se chargea de ce faire et il de les inviter (SWEETSER, 1996 : 321).

Au cours du repas, il fait revêtir à sa femme une robe de grosse bure grise comportant, à la place du postérieur, un morceau de satin, qu'elle ne remarque pas. Elle rejoint ensuite les convives, eux-mêmes étonnés d'un tel accoutrement :

Quand le premier mes fut assis, l'oste, qui secretement avoit fait faire une robe pour sa femme de gros bureau [de] gris, et a l'endroit du derriere fist mectre une piece de bonne escarlate, a maniere de tasseau, dist a sa femme : « Venez jusques en la chambre. » Il se mect devant elle et elle le suyt [...]. Force fut qu'elle endossast ceste robe, qui estoit bien estrange a regarder. Et en ce point fut amenée a la table, ou la pluspart de ses amys et parents estoient. Mais pensez qu'ilz furent bien esbahiz de la veoir ainsi habillée (SWEETSER, 1996 : 321-322).

Lorsque les invités expriment à voix haute leurs interrogations, le mari leur conseille de « faire bonne chère » (SWEETSER, 1996 : 322) et d'attendre la fin du repas. Une fois les grâces dites, il explique toute la situation, rappelant les propos de sa

femme. Puis il la répudie. Le banquet permet de dénoncer publiquement la conduite de l'épouse, d'abord symboliquement, grâce à la robe, puis par le discours du mari. On remarque que ce dernier refuse de fournir des explications avant la fin du repas. C'est seulement une fois « la table ostée, les graces dictes et chacun debout » (SWEETSER, 1996 : 322) qu'il met fin à l'angoisse de sa femme et satisfait la curiosité de ses hôtes. Faisant preuve d'un sang-froid calculateur, le mari fait durer le suspense de l'assistance, de même que le tourment intérieur de son épouse. Le récit qu'il fait du discours des amants constitue un divertissement, un spectacle, dont la fin choque l'assistance et fait honte à la dame. Comme dans un roman policier, la réponse à l'énigme, ici de la robe rapiécée, n'est donnée qu'à la fin de l'histoire⁶, en présence d'un groupe de témoins avides de comprendre le « mistere de [la] housserie » (SWEETSER, 1996 : 322)⁷. La fonction remplie par le banquet est de ménager un suspense, puis un effet de choc, car la fin contraste cruellement avec la *bonne chere* qui précède. Le banquet fait office de tribunal familial, où la fautive est dénoncée et punie. Dans d'autres nouvelles (25, 86), les coupables sont réellement amenés en justice pour rendre compte de leurs crimes⁸. Si l'on se réfère aux propos, déjà cités, de M. Carlin et J. T. Rosenthal, il est frappant de constater que les trois éléments phares de la vie matérielle – alimentation, vêtements et sexualité – se trouvent réunis au sein du même récit, où, dans le cadre du repas familial, la tenue vestimentaire de l'épouse permet de dénoncer sa sexualité illicite, qui devient ainsi une affaire de famille.

La miniature montre uniquement la scène du repas, où huit convives sont attablés sous un dais. On reconnaît, au premier plan, l'épouse, vue de dos, qui porte la robe rapiécée ; au fond, à droite, le mari s'adresse aux invités en désignant de la main droite sa femme. Les trois convives assis à côté du mari observent la dame d'un air grave. L'image cristallise l'essentiel du récit, soit la scène finale – la

⁶ On pense aux romans d'Agatha Christie, notamment à ceux mettant en scène le personnage d'Hercule Poirot. En effet, ce dernier dévoile toujours ses conclusions à la fin du récit, en présence d'un groupe de suspects.

⁷ *Housserie* : vêtement. DMF : *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2012. ATILF CNRS - Université de Lorraine. En ligne : <http://www.atilf.fr/dmf>.

⁸ Cf. aussi les *Arrêts d'Amour* de Martial d'Auvergne (1959).

pointe – vers laquelle tend l'intrigue, scène éminemment didactique⁹ puisqu'elle prône la punition d'une femme adultère. La miniature représente la dénonciation de l'épouse à la fois sous forme symbolique et sous forme concrète, grâce à la gestuelle explicite du mari. Cependant, elle s'écarte légèrement du texte, où la révélation se produit seulement après le repas, alors que la famille a quitté la table.

Dans la nouvelle 64, un curé paillard soupe chez un de ses paroissiens, en compagnie d'autres hommes. Arrive un personnage nommé « Trenchecoille » (SWEETSER, 1996 : 402), dont l'activité consiste à amputer les gens, à arracher les dents et ainsi de suite. D'emblée, le prénom du personnage annonce quelle sera la teneur du récit. Au cours du repas, le curé propose à son paroissien de jouer un tour au nouveau venu. Il fera semblant de lui demander de pratiquer l'ablation de ses attributs virils, victimes d'une infection, puis au moment critique, il se retournera pour lui montrer son derrière. L'hôte accepte, mais, pendant les préparatifs de l'acte chirurgical, il obtient du *trenchecoille* la promesse qu'il fera réellement ce que demande le prêtre, afin de l'empêcher de séduire ses paroissiennes. Le curé est attaché sur une table et joue la comédie à merveille :

Tout fut prest, et la table apportée, et monseigneur le curé en pourpoint, qui bien contrefaisoit l'adolé, et promectoit bon vin a ce trenchecoille. L'oste aussi et les serviteurs de leens, qui devoient tenir bon curé, qui n'avoient garde de le laisser [eschapper]. Et affin d'estre plus seur, le lierent trop bien, et luy disoient que c'estoit pour mieux faire la farse, et quand il voudroit ilz le laisseroient aller (SWEETSER, 1996 : 405).

Ensuite le *trenchecoille* effectue son geste, procédant ainsi à l'ablation des attributs virils du prêtre :

Et lors tout souef leve la chemise et prend ses maistres coillons, gros et quarrez, et sans en plus enquerir, subitement les luy trencha tous deux d'un seul cop. Et bon curé de cryer, et de faire la plus male vie que jamais fist homme. « Hola ! hola, dist l'oste, pille la patience, ce qui est fait est fait. Laissez vous adouber » (SWEETSER, 1996 : 405).

⁹ Cf. DEVAUX, « *Qui est notable et véritable exemple : les Cent Nouvelles nouvelles et le didactisme bourguignon* », dans *Autour des Cent Nouvelles nouvelles*, à paraître.

L'image montre, à gauche, le festin au cours duquel le *trenchecouille*, assis à droite, donne des informations sur son activité ; à droite, on aperçoit la castration du curé, en présence des invités. Le repas sert de préliminaire à l'acte chirurgical, qui se déroule, comme la première scène, autour d'une table. La seconde scène peut être considérée comme un festin au second degré, où le curé constitue le mets principal dont se régalaient les convives soucieux d'empêcher ses aventures amoureuses. Chose paradoxale, c'est le curé lui-même qui imagine la seconde scène, laquelle ensuite ne se déroule pas comme prévu. La farce vire au drame et, ce faisant, permet de rétablir l'ordre des choses : le curé amoureux de ses paroissiennes est contraint de vivre en reclus. La seconde scène constitue une vengeance de la part des invités¹⁰, certainement victimes des frasques du curé. Privé de sexualité, le prêtre retrouve l'identité qui doit être la sienne et ne peut plus se substituer aux maris de ses paroissiennes. La bonne chère et la bonne humeur de la première scène cèdent la place au martyr du curé, qui, seul, demeure sur une table, comme un morceau de chair offert au *trenchecoille*. L'appétit du curé, qui « faisait bonne chère en l'ostel de son parrochien » (SWEETSER, 1996 : 402), est à mettre en parallèle avec son amour pour ses paroissiennes, longuement décrit dès le début du texte¹¹. Lorsque les tréteaux chargés de mets se transforment en table d'opération, l'appétit joyeux du curé devient une triste abstinence, et « le grand farseur et fin homme » (*Ibid.* : 403) mentionné au début du texte se métamorphose en pénitent « plain de melencolie » (*Ibid.* : 406). Le retournement de situation apparaît ici très clairement et c'est de lui que découle l'effet comique du texte. Le curé incarne à la perfection le traditionnel trompeur trompé.

Certaines nouvelles (38 et 41) et leurs illustrations mettent en scène une victoire sur l'ordre établi et, ainsi, s'inscrivent dans une dimension carnavalesque. En effet, au Moyen Âge, « le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les

¹⁰ Même s'il est précisé dans le texte que l'épouse de l'hôte n'a pas encore subi les avances du curé. Sans doute est-ce pour éviter de devenir cocu que l'hôte met à profit la ruse imaginée par le prêtre.

¹¹ Le texte décrit « ung maistre curé qui faisoit rage de confesser ses parrochiennes ». Il est précisé que, « de fait, il n'en eschappoit pas une qui ne passast par la, voire des plus jeunes » (SWEETSER, 1996 : 402).

rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous » (BAKHTINE, 2006 : 18). Dans le récit bref, au traditionnel duo marital se substitue bien souvent le triangle amoureux, au sein duquel, bon gré, mal gré, le mari cède ses droits à un galant. L'amour hors mariage devient ainsi la norme nouvelle. Dans le premier récit (38), un mari achète « une belle et grosse lemproye, et [...] charge tresbien sa femme de la mettre a point, ainsi qu'elle savoit bien faire » (SWEETSER, 1996 : 261). Il ajoute : « Et faictes [...] que le disner soit prest a XII heures, car j'ameneray nostre curé, et aucuns autres [...] » (*Ibid.* : 261). Toutefois, l'épouse décide d'envoyer le poisson chez son amant : « tant pensa et advisa qu'elle conclud de luy envoyer par une vieille qui savoit de son secret, et luy manda qu'elle viendroit ennuyt soupper et coucher avecques luy » (*Ibid.* : 261). Quand son mari revient avec ses compagnons, elle jure qu'il n'a jamais acheté de lamproie et qu'il a sûrement rêvé toute l'affaire. Alors qu'il tente de la battre, ses amis l'emmènent dîner ailleurs :

L'oste, qui enrageoit tout vif, print ung baston et marchoit vers sa femme pour la tresbien froter, si les aultres ne l'eussent tenu, qui l'emmenerent a force hors de son hostel, et misrent peine de le rappaiser le mieulx qu'ilz sceurent, quand ilz le virent ainsi troublé. Puis qu'ilz eurent failly a la lemproye, le curé mist la table et firent la meilleure chere qu'ilz sceurent (*Ibid.* : 263).

La femme, qui se doute de la vengeance prochaine de son mari, demande à une voisine de la remplacer dans le lit conjugal, puis « aux Cordeliers s'en va la vaillant femme pour menger la lemproye et gagner les pardons » (*Ibid.* : 264). Pendant ce temps, le mari bat la voisine puis la laisse dans son lit. À son retour, l'épouse change les draps ensanglantés et se couche. Son mari revient et s'étonne de la voir en train de dormir. Il constate que son corps est indemne et se laisse convaincre que toute l'affaire n'était qu'un songe. Il s'excuse de sa colère de la veille et accepte sans ciller la leçon prodiguée par sa femme. Tout le récit tourne autour du poisson : acheté par le mari, il est envoyé chez l'amant, puis dégusté par l'épouse et ce dernier. D'un point de vue matériel, le mari est privé de son bien et d'un repas agréable chez lui en joyeuse compagnie. Il est couvert de ridicule devant ses amis et doit aller manger ailleurs. En même temps, il va de soi que la lamproie volée et dégustée par autrui symbolise le cocuage du mari. Le texte est très clair à cet égard. Quand l'épouse décide d'envoyer le poisson chez

son amant, elle dit : « Ha, frere Bernard, que n'estez vous cy ! Par ma foy, vous n'en partiriez tant qu'auriez tasté de la lemproye, ou si mieulx vous plaisoit, vous l'emporteriez en vostre chambre » (*Ibid.* : 261). Dans le cadre d'une tradition littéraire où « eating and drinking serve as uncanny or carnivalesque equivalents for sex » (LAGUARDIA, 1999 : 61), la connotation grivoise du passage est explicite (BIDLER, 2002 : 384).

La miniature montre à gauche, les amants dégustant le poisson ; au milieu, le mari bat la voisine ; à droite, il découvre le corps sans traces de sa femme et adopte une attitude soumise. Les couleurs des deux dernières scènes sont inversées, ce qui souligne l'opposition entre ce que le mari pense avoir fait, et ce qu'il voit ensuite. La scène de gauche représente la liaison extra-conjugale, mais au lieu de montrer une scène d'alcôve, l'image, conformément au texte, n'évoque que le repas, soit la métaphore de l'adultère. La miniature souligne l'importance du poisson et préfigure la suite : la ruse imaginée par l'épouse et la défaite du mari. Il est clair que la lamproie volée et dégustée par les amants est associée, tout au long de l'histoire, à la notion de pouvoir au sein du couple (FEIN, 2003 : 77-86). Trompé par sa femme, l'époux se voit dépourvu de ses droits conjugaux et de son autorité maritale.

Dans la nouvelle 41, un homme affuble chaque soir son épouse d'une cotte de mailles, afin qu'elle soit mieux armée pour le combat amoureux. En vérité, il souhaite réfréner son ardeur sexuelle. En son absence, un jeune clerc apprend à la dame qu'il existe une autre façon de procéder, sans cotte de mailles. À son retour, le mari lui demande d'aller revêtir son armure, mais la jeune femme rétorque que la coutume des clercs vaut mieux. Soupçonnant quelque tromperie, le mari est près de se fâcher, mais son épouse, rusée, explique que « la coustume des clercs vault mieulx », car « ilz boivent après graces » (SWEETSER, 1996 : 281, 282). Rassuré, l'homme répond que cette coutume est sage et qu'il a l'intention de l'adopter :

« - Voire dya, dit il, saint Jehan ! vous dictez vray, c'est leur coustume voirement, qui n'est pas mauvaise ; et pource que vous la prenez tant, nous la tiendrons doresnavant. » Si firent apporter du vin et beurent (*Ibid.* : 282).

La miniature donne à voir les trois étapes principales de l'intrigue : à gauche, le mari et sa femme, revêtue d'une cotte de mailles ; au fond à droite, l'épouse, cette fois habillée d'une robe, en

compagnie du clerc ; au premier plan à droite, le mari tend une coupe de vin à sa femme, selon la *coutume des clercs*. Le fait de boire ensemble du vin traduit l'accord au sein du couple, maintenu grâce à la ruse de l'épouse. La consommation de vin est souvent associée à des contextes grivois, et elle achève notamment la fin de la nouvelle 31, où deux hommes qui se partagent la même maîtresse boivent ensemble à cette relation et obligent leur amie à boire pour signifier l'accord qui vient d'être établi :

[L'un des hommes] se tourna vers le dressouer, et versa du vin en une grande tasse qui y estoit, et dist : « Je boy a vous, mon compaignon. - Je vous plege, dit l'autre, mon compaignon ». Et puis fist verser de l'autre vin a la damoiselle, qui ne vouloit nullement boire. Mais en la fin, voutsit ou non, elle baisa la tasse (*Ibid.* : 214).

Dans la nouvelle 41, le fait de boire ensemble symbolise le triomphe de l'adultère et l'efficacité de la ruse féminine.

Une troisième catégorie de nouvelles (66 et 80) et d'images met en scène l'affirmation d'une vérité. Dans le premier texte, un groupe de compagnons se réunit chez un tavernier après une partie de jeu de paume. En guise de délassément, les hommes mangent, chantent et discutent, en compagnie de la femme du tavernier et de son jeune fils, qui, ce jour-là, sont allés aux bains publics :

Après le jeu de paulme, nous allasmes soupper en l'ostel d'un tavernier qui est homme de bien et beaucoup joyeux ; et a une tresbelle femme, et en grand point, dont il a un tresbeau filz, environ de l'eage de six a sept ans. Comme nous estions tous assis au soupper, le tavernier, sa femme, et leur filz d'emprès d'elle, avecques nous, les aucuns commencerent a deviser, les aultres a chanter, et faisons la plus grand chere de jamais (*Ibid.* : 412).

Pour distraire la compagnie, le tavernier interroge son fils sur l'anatomie des femmes qui se trouvaient aux étuves, lui demandant laquelle avait les parties intimes les plus belles et les plus charnues : l'enfant répond qu'il s'agit de celles de sa mère, qui avaient un « si grand nez » (*Ibid.* : 413), c'est-à-dire une excroissance génitale. L'assemblée masculine éclate de rire et continue à rire et à boire, amusée par ce garçon « qui caquetoit si bien » (*Ibid.* : 413). L'épouse est gênée, tandis que son mari regrette amèrement d'avoir posé cette question, destinée seulement à amuser ses invités en raison de son

contenu grivois. Le repas, moment de sociabilité, donne lieu à une révélation surprenante et dérangeante pour le couple.

La miniature montre les deux moments essentiels du texte : à gauche, la scène du repas, où la compagnie écoute l'enfant, et à droite, la scène des étuves, où l'enfant, qui se tient aux côtés de sa mère, observe une autre femme. La scène de droite, qui, dans le récit ne donne lieu qu'à une simple évocation, est mise en exergue dans l'image où elle sert d'explication à la première. La révélation, pointe comique du récit, n'a pas de conséquence dramatique en soi, puisque les convives se remettent à boire de plus belle, mais elle atteint le couple dans sa dignité. Pour sauver les apparences, le tavernier, qualifié dès le début du récit d'« homme de bien et beaucoup joyeux » (*Ibid.* : 412), continue à « faire du bon compagnon » (*Ibid.* : 413) en dépit de sa gêne. Il y a un décalage entre la fonction sociale du repas, moment de convivialité que le tavernier souhaite parfaire grâce à des propos grivois, et la « solitude » des époux après le discours inconvenant de l'enfant. C'est de ce décalage – entre l'intention de l'hôte et le résultat qui s'ensuit – que naît l'effet comique du passage (BERGSON, 2007).

Dans la nouvelle 80, une jeune mariée se lamente sur son sort, malgré les bons soins prodigués par son époux. Elle lui avoue qu'elle est déçue par la taille médiocre de ses attributs virils. Pour remédier à la situation, le mari réunit, au cours d'un dîner, les proches de son épouse et leur expose le problème, affirmant que les reproches de sa femme sont injustifiés :

Le mary, voyant l'[obs]ti[n]acion d'elle, assembla ung jour a ung disner ung grand tas des amys d'elle, et leur remonstra le cas comme il est icy dessus touché ; et disoit qu'il luy sembloit qu'elle n'avoit cause de se douloir de luy en ce cas, car il cuidoit aussi bien estre party de l'instrument naturel que voisin qu'il eust (SWEETSER, 1996 : 471).

Afin de prouver sa virilité, il annonce qu'il montrera « tout » (*Ibid.* : 471) à l'assistance : « il mist sa denrée avant sur la table, devant tous et toutes, et dist : “Veez cy de quoy” » (*Ibid.* : 471). Son épouse se remet à pleurer, tandis que les autres femmes l'assurent qu'elle n'est pas à plaindre. La jeune femme rétorque que l'âne qu'ils possèdent, si jeune soit-il, est beaucoup mieux fourni que son mari, lui-même âgé de vingt-quatre ans. L'assemblée éclate de rire.

Dans l'image, le mari exhibe ses parties intimes sous le regard des convives, dont la gestuelle exprime la surprise. Au centre, l'épouse se tient le bras droit par le coude, ce qui est une référence au texte, où elle effectue ce geste pour montrer la taille du sexe de l'âne. L'anatomie du mari, qualifiée de *denrée*, est visiblement assimilée aux mets présents sur la table. En effet, après l'avoir vue, les femmes conseillent à l'épouse de faire « bonne chere doresnavant » (*Ibid.* : 472), formule qui vaut aussi bien pour l'expression du visage, en moyen français la *chere*, que pour la dégustation de nourriture. Par extension, elle peut prendre un sens érotique (BIDLER, 2002 : 128 ; LAGUARDIA, 1999 : 75-76). Le repas permet l'affirmation publique d'une vérité, soit de la virilité du mari, et l'image souligne l'originalité de la méthode choisie.

Ces exemples font apparaître plusieurs constantes dans le traitement narratif du sujet des pratiques alimentaires. La consommation de nourriture ou de boisson est invariablement liée à un contexte grivois. Le manger, le boire et la sexualité relèvent toujours du bas corporel (BAKHTINE, 2006 : 277ss). Ces activités font partie des préoccupations principales des personnages du recueil, qui lui-même constitue un manifeste du corps et de ses pulsions. Le repas est l'occasion de délivrer un message sur la sexualité féminine ou masculine, qu'il s'agisse de la dénoncer, de l'interdire, de la nier, de l'affirmer, de l'exalter ou d'en trahir les secrets. Dans la majorité des cas, ce message soulève la question du pouvoir au sein du couple, voire au sein du triangle amoureux. Dans le monde foncièrement masculin dépeint par le recueil (LAGUARDIA, 1999 ; FEIN, 2003), les femmes luttent pour asseoir leur autorité et, bien souvent, parviennent à leurs fins. Chaque image est un condensé d'informations qui permet de visualiser concrètement le message en question. L'association texte/image aide à comprendre le contexte culturel dans lequel le recueil a vu le jour. Par sa célébration de la *bonne chere* et des plaisirs de la chair, l'œuvre revendique un idéal, celui de la gauloiserie, qui répond au « besoin humain de substituer à la réalité le rêve d'une vie plus heureuse » (HUIZINGA, 2002 : 175). Dans les *Cent Nouvelles nouvelles*, « le corps et ses plaisirs deviennent le foyer à partir duquel rayonnent toutes les activités de l'homme » (DUFURNET, 1992 : 119) : cette fête du corps lui permet de dépasser sa condition mortelle, d'échapper à l'incertitude de cette fin du Moyen Âge où se succèdent guerres, épidémies et troubles économiques. Cet aspect du recueil se rattache à l'esprit

carnavalesque, à une époque où « à côté de la vie officielle, n'a cessé d'exister un second monde, organisé autour du rire et du corps » (HUIZINGA, 2002 : 126).

Bibliographie

- AZUELA Cr., 1991, *Les Ruses de la parole dans la nouvelle à la fin du Moyen Âge : les Cent Nouvelles nouvelles, les Contes de Canterbury et le Décaméron*, thèse de doctorat, Université de Paris – Sorbonne (Paris IV).
- BAKHTINE M., 2006 (éd. orig., 1970), *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard.
- BALDWIN J., 1983, *William Hunter, 1718-1783, book collector: catalogue of an exposition*, Glasgow : Glasgow University Library.
- *Banquets et manières de table au Moyen Âge*, 1996, *Senefiance*, n° 38.
- BERGSON H., 2007 (éd. orig., 1900), *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris : P.U.F.
- BIBRING T. & VELISSARIOU A., à paraître, « Le Dérèglement alimentaire comme jeu subtil des 'genders' dans l'imaginaire médiéval », *Actes du colloque « Désirs et Délices »*, Université de Dijon, 13-14 Décembre 2012.
- BIDLER R. M., 2002, *Dictionnaire érotique : ancien français, moyen français, Renaissance*, Montréal : CERES.
- BOCCACE G., 1998, *Le Décaméron, traduction (1411-1414) de Laurent de Premierfait*, ed. G. DI STEFANO, Montréal : CERES.
- BONENFANT P., 1944, *Philippe le Bon*, Bruxelles : La Renaissance du livre.
- BOUSMANNE B., JOHAN Fr. & VAN HOOREBEECK C. (éds.), 2000-2010, *La Librairie des ducs de Bourgogne. Manuscrits conservés à la Bibliothèque royale de Belgique*, Turnhout : Brepols.
- CARLIN M. & ROSENTHAL J. T. (éds.), 1998, *Food and eating in Medieval Europe*, Londres : Hambledon Press.
- DE BLIECK E., 2004, *The Cent Nouvelles nouvelles. Text and context: literature and history at the court of Burgundy in the fifteenth century*, thèse de doctorat, University of Glasgow.
- DEVAUX J., à paraître, « Qui est notable et véritable exemple : les Cent Nouvelles nouvelles et le didactisme bourguignon », dans DEVAUX J. et VELISSARIOU A. (éds.), *Autour des Cent Nouvelles nouvelles, Sources et rayonnements, contextes et interprétations. Actes du colloque international organisé à l'Université du Littoral – Côte d'Opale, Dunkerque, 20-21 octobre 2011*, Paris : Champion.
- DOGAER G. & DEBAE M., 1967, *La Librairie de Philippe le Bon*, Bruxelles : Bibliothèque Royale Albert 1^{er}.

- DOUTREPONT G., 1970 (éd. orig. 1909), *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, Genève : Slatkine.
- DUBUIS R., 1973, *Les Cent Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, Lyon : Presses Universitaires de Grenoble.
- DUBUIS R., 1981, « Réalité et réalisme dans les *Cent Nouvelles nouvelles* », dans SOZZI L. & SAULNIER V. L. (éds.), *La Nouvelle française à la Renaissance*, Genève-Paris : Slatkine, p. 91-119 (rééd. dans : DUBUIS R., 1998, *La Nouvelle et l'art du récit au XV^e siècle en France. Recueil d'articles offerts par ses amis, ses collègues et ses disciples*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, p. 71-104).
- DUFOURNET J., 1992, *Villon : ambiguïté et carnaval*, Paris : Champion.
- FEIN D., 2003, *Displacements of power. Readings of the Cent Nouvelles nouvelles*, Maryland : University Press of America.
- HERBERT MCAVOY L. & WALTERS T., 2002, *Consuming narratives: gender and monstrous appetite in the Middle Ages and the Renaissance*, Cardiff : University of Wales.
- HUIZINGA J., 2002 (éd. orig. 1932), *L'Automne du Moyen Âge*, Paris : Payot.
- KEPPIE L., 2007, *William Hunter and the Hunterian Museum in Glasgow, 1807-2007*, Édimbourg : Edinburgh University Press.
- LABÈRE N., 2006, *Défricher le jeune plant. Étude du genre de la nouvelle au Moyen Âge*, Paris : Champion.
- LAGORGETTE D., 1996, « Le Discours du banquet dans les *Cent Nouvelles nouvelles*, les *Évangiles des Quenouilles* et le *Livre de la deablerie* », dans *Banquets et manières de table au Moyen Âge, Senefiance*, n° 38, p. 197-214.
- LAGUARDIA D., 1999, *The Iconography of power. The French nouvelle at the end of the Middle Ages*, Newark : University of Delaware Press.
- LAURIOUX Br., 1989, *Le Moyen Âge à table*, Paris : Biro.
- LAURIOUX Br., 2002, *Manger au Moyen Âge. Pratiques et discours alimentaires en Europe aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris : Hachette.
- MARTIAL D'AUVERGNE, 1951, *Les Arrêts d'Amour*, éd. J. RYCHNER, Paris : Picard.
- MENGOT D., 1984, *Manger et boire au Moyen Âge. Actes du colloque de la Faculté des Lettres de Nice, 15-17 octobre 1982*, Paris : Les Belles Lettres (coll. « Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice »).
- RÉGNIER-BOHLER D. (éd.), 1995, *Splendeurs de la cour de Bourgogne. Récits et chroniques*, Paris : Robert Laffont.
- RIPLEY KER N., 1982, *William Hunter as a collector of medieval manuscripts. The first Edwards lecture on Palaeography delivered in the University of Glasgow*, Glasgow : University of Glasgow Press.
- ROGER G., 2011, *Les Cent Nouvelles nouvelles: a linguistic study of MS Glasgow Hunter 252*, thèse de doctorat, University of Glasgow.

- SCHNERB B., 2005 (éd. orig. 1999), *L'État bourguignon*, Paris : Perrin.
- SÖDERHJELM W., 1910, *La Nouvelle française au XV^e siècle*, Paris : Champion.
- SWEETSER Fr. P. (éd.), 1996 (éd. orig. 1966), *Les Cent Nouvelles nouvelles*, Genève : Droz.
- TODOROV T., 1969, *Grammaire du Décaméron*, La Haye : Mouton.
- VAUGHAN R., 2004 (éd. orig. 1970), *Philip the Good. The Apogee of Burgundy*, Londres : Boydell Press.
- VELISSARIOU A., 2010, *Aspects dramatiques et écriture théâtrale dans les Cent Nouvelles nouvelles et la littérature du Moyen Âge tardif*, thèse de doctorat, Université de Reims – Champagne Ardenne.
- VELISSARIOU A., 2012, *Aspects dramatiques et écriture de l'oralité dans les Cent Nouvelles nouvelles*, Paris : Champion.
- WEISS ADAMSON M., 2004, *Food in Medieval times*, Westport : Greenwood Press.
- WIJSMAN H., 2007, « Politique et bibliophilie pendant la révolte des villes flamandes des années 1482-1491 : relations entre les bibliothèques de Philippe de Clèves et de Louis de Bruges et la librairie des ducs de Bourgogne », dans HAEMERS J., VAN HOOREBEECK C. & WIJSMAN H. (éds.), *Entre la ville, la noblesse et l'État : Philippe de Clèves (1456-1528), homme politique et bibliophile*, Turnhout : Brepols.