

L'ancienne histoire de la *La Chasteleine de Vergi* et son adaptation nouvelle par Marguerite de Navarre

1. Introduction

Le sujet de cette analyse est la comparaison de deux histoires liées par leur thème commun que trois siècles séparent dans le temps. La première : l'ancienne histoire de *La Chasteleine de Vergi* était composée dans la première moitié du XIII^e siècle (vers 1250), tandis que la deuxième : son adaptation nouvelle par Marguerite de Navarre était écrite à la fin du XVI^e siècle. Quand on compare ces deux œuvres, il faut se rendre compte des conséquences venant de leur grande distance temporelle (changements sociaux, influences littéraires, etc.). Bien qu'il s'agisse de la même histoire tragique avec des personnages identiques, les deux auteurs y mettent en relief des aspects différents et ils ne s'adressent pas au même public.

L'ancienne histoire de *La Chasteleine de Vergi*, qu'on peut considérer d'après Roger Dubuis comme « un des poèmes d'amour les plus gracieux, malgré son dénouement tragique »¹ de la littérature française médiévale, est un récit en vers octosyllabiques, à rimes plates d'un auteur inconnu, qui nous a été transmis par une vingtaine de manuscrits et par une rédaction en prose du XV^e siècle. Le grand nombre des manuscrits conservés montre déjà l'importance de l'œuvre qui a eu beaucoup de succès depuis sa naissance jusqu'au XVI^e siècle. On y faisait allusion², on présentait ses héros sur des œuvres d'art, sur des fresques, sur des ivoires et sur des tapisseries³. On rencontre l'héroïne même au XVIII^e siècle où elle apparaît dans un roman sous le nom de Gabrielle de Vergi⁴. Malgré la multitude des allusions et des imitations, aucun texte original n'a été écrit avant Marguerite de Navarre sur le thème de *La Chasteleine de Vergi* ni en France, ni en Italie⁵.

2. Place de *La Chasteleine de Vergi* dans l'histoire littéraire française et la question du genre de l'œuvre

Il est difficile de classer ce récit dans un genre littéraire précis pour des raisons suivantes. Au moment de sa composition, de nouveaux genres narratifs brefs commençaient à se former (lai, fabliau) à côté des genres déjà répandus (exemplum, fable) qui n'avaient pas de définition théorique. Par conséquent les auteurs employaient ces noms de genres assez librement. Il n'y avait pas de frontières précises qui auraient pu les distinguer l'un de l'autre. Le rôle de l'écrivain n'était pas en principe l'invention d'une nouvelle histoire, il voulait plutôt se montrer

¹ Voir DUBUIS, Roger, *Les Cent Nouvelles Nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age*, PUF de Grenoble, 1973, p. 516.

² Par ex. Boccace à la fin de la 3^e journée du *Décameron* où Dionée et Fiammette chante l'histoire de *La Chasteleine de Vergi* aux devisants.

³ Voir CHRISTINE-MARTINEAU-GENIEYS, « Les secrets de la dame du Vergier », in *Marguerite de Navarre*, Actes du Colloque International de Pau, 1992., p. 677.

⁴ Voir in DUBUIS, Roger, *op. cit.*, p. 516, et FRAPPIER, Jean, « La Chasteleine de Vergi, Marguerite de Navarre et Bandello », in *Études d'histoires et de critique littéraire*, Paris, Champion, 1976, p. 393.

⁵ Pour sa propre nouvelle Bandello suit l'histoire de Marguerite de Navarre.

comme le transmetteur de telle ou telle aventure déjà chantée ou écrite, qui méritait d'être retenue dans la mémoire⁶).

En plus le terme de « nouvelle » n'existait pas avant l'apparition des *Cent Nouvelles Nouvelles* vers 1460. Jusque là, sa signification était obscure : elle pouvait être le synonyme de nouvelle au sens d'aujourd'hui, de récit, d'anecdote et de conte en même temps⁷. Ses propres caractéristiques ne se cristallisaient en France qu'au cours du XVI^e siècle, sous l'influence primordiale de Boccace, puis grâce à la découverte des romans sentimentaux italiens et espagnols contemporains, ensuite avec l'adaptation des romans grecs et avec la modernisation des anciennes histoires françaises (c'était le cas de notre histoire choisie aussi)⁸.

Au XIII^e siècle, le récit était imprégné de lyrisme et il empruntait beaucoup de motifs à la poésie grâce à la renommée des troubadours et à cause de la définition encore imprécise des genres narratifs brefs. C'était le cas de *La Chasteleine de Vergi* aussi, qui était écrite en vers et dans laquelle l'auteur a inclus une strophe lyrique au point culminant du conflit du héros pour mieux illustrer sa désespérance. (Dans l'adaptation moderne de Marguerite de Navarre, cette inclusion poétique manque.)

La définition du genre de cette histoire est problématique : par sa forme et par la forte présence des motifs de la poésie troubadouresque elle s'approche de la poésie. Cependant par la manière de conter et par la présentation des héros, on la trouve parmi les œuvres qui sont considérées comme les précurseurs de la nouvelle (comme par exemple *Le lai de l'oiselet*, *Le lai de l'ombre* etc.). Elle est trop longue pour qu'on y voie une nouvelle au sens d'aujourd'hui et pourtant elle n'est pas un roman non plus (il y a peu de héros, l'histoire est exempte de descriptions et d'épisodes secondaires). Roger Dubuis la considère comme à l'intermédiaire entre le lai merveilleux et la nouvelle réaliste. Selon lui c'est une « œuvre mêlée, elle marque en quelque sorte une transition, dans la mesure surtout où elle traduit, de la part de l'auteur, un désir de renouvellement et une volonté de trouver une voie nouvelle⁹ ». Cependant son auteur ne veut pas complètement rompre avec la tradition courtoise et avec celle des lais : il les met ensemble dans son œuvre qui annonce déjà la venue d'un genre nouveau, la nouvelle.

Dans la suite on verra quelles influences littéraires se mêlent dans l'ancien texte dont l'auteur inconnu devait être un homme très cultivé qui connaissait bien et la littérature classique, et la littérature de son époque.

3. Tradition courtoise, influences littéraires dans *La Chasteleine de Vergi*, présentations des personnages

Par son sujet (amour secret des fin'amants) et par beaucoup de traits (thème de la discrétion, vocabulaire de la rencontre amoureuse etc.), *La Chasteleine de Vergi* se rattache à la pure tradition de la fin'amor provençale, à la tradition courtoise. Outre cette influence principale elle a une certaine parenté avec quelques lais aussi : avant tout avec le *Lanval* de Marie de France et

⁶ Voir par ex. le rôle de Marie de France qu'elle prend pour elle-même dans le Prologue et au début de ses lais.

⁷ Voir LAKITS, Pál, *A kaland változásai*, Akadémiai Kiadó, Budapest, Modern Filológiai Füzetek 2, 1967. (dans la suite : *op. cit.*)

⁸ Voir in *Histoire de la littérature française, De Villon à Ronsard* (par Enea Balmas et Yves Giraud), Paris, Flammarion, 1997, pp. 157-169.

⁹ Voir DUBUIS, Roger, *op. cit.*, p. 525.

avec des lais anonymes, intitulés *Graelent* et *Guingamor*. Dans ces œuvres on trouve deux motifs communs : celui du pacte amoureux, imposé au chevalier (motif venant sans doute de la mythologie celtique) et celui de l'amour d'une dame de haut rang refusé, suivi de la fausse accusation du bien-aimé (qui est un thème biblique aussi¹⁰) d'où résultera toute l'intrigue. La combinaison de ces deux motifs n'est donc pas l'originalité de l'auteur de *La Chasteleine de Vergi*. Malgré quelques points communs dans le déroulement de ces histoires, les ressemblances textuelles y sont très vagues¹¹.

À côté de ces éléments, elle a certains rapports avec le *Roman de Tristan* aussi (rôle du chienet, parallélisme des héroïnes).

De ces histoires, l'auteur de *La Chasteleine de Vergi* a surtout emprunté des motifs généraux. Il a pris soin de dissiper l'atmosphère du merveilleux (la fée des lais devient une dame chez lui) et il s'est attaché à donner l'illusion de la réalité (par exemple au lieu du dénouement heureux et mystérieux des lais, les fin'amants y meurent, ensuite les caractères des personnages y sont dessinés plus délicatement). Les figures de son récit sont des types conventionnels, bien déterminés de la poésie courtoise et de la tradition narrative qu'il remplit de vie. Il ne leur donne pas de nom et ne peint pas d'eux de portrait physique non plus, mais « grâce à la délicatesse et l'exactitude avec lesquelles sont saisies les nuances de leur vie morale »¹², ils ont des visages humains. L'écrivain réussit à parfaitement décrire la violence de leurs passions.

À l'opposé des fin'amants (la châtelaine et le chevalier) on trouve la transposition féminine du losengier, l'ennemi des amoureux : la duchesse. Elle est le moteur des actions et la directrice secrète des décisions de son mari qu'elle mène en bateau comme elle veut. Avec ses manœuvres malfaisantes et ruses elle contribue à la tragédie des fin'amants¹³. Cependant elle perd son propre crédit auprès de son mari qui la punit (vers 919-926).

La figure adverse de la duchesse est la châtelaine. Elle incarne l'idéal féminin qu'on trouve dans la « *domna* » chez les troubadours, dans l'« *amie* » de la poésie chevaleresque et dans certaines héroïnes des lais aussi. Comme la plupart de ces femmes, la châtelaine est aussi mariée. Bien que son mari soit un personnage invisible de l'histoire restant dans les coulisses¹⁴, son état conjugal ne lui permet pas d'avoir un ami. Ainsi son amour pour le chevalier doit être caché au monde extérieur, ce qui est aussi la règle principale de la conception de la fin'amor.

Quant à la description de l'héroïne de *La Chasteleine de Vergi*, elle est tout à fait absente de l'histoire : l'auteur n'insiste ni sur la description de sa beauté, ni sur la richesse et la délicatesse de ses vêtements – qui étaient des motifs fréquents de la poésie de cette époque et aussi des lais. À travers les deux scènes réservées à elle (la rencontre amoureuse et la scène de son suicide), il accentue surtout ses qualités intérieures et montre son élégance de style et de comportement. Il

¹⁰ Il s'agit de la femme de Putiphar (Moïse, I^{er} livre, 39).

¹¹ Pour en savoir plus voir LAKITS, Pál, « La Chasteleine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise » (dans la suite *op. cit.*), in *KLTE Studia Romanica*, 1966, pp. 14-15).

¹² Voir FRAPPIER, Jean, *op. cit.*, p. 407.

¹³ Sa figure ressemble à Yseut aux Blanches Mains. Après le rejet de leur amour, les deux femmes sont profondément blessées dans leur orgueil et veulent se venger de leur ami. (Cf. LAKITS, Pál, *op. cit.*, pp. 24-25.)

¹⁴ Dans le texte il n'y a qu'une seule référence concernant l'état conjugal de la châtelaine. C'est elle qui le dit à la duchesse après l'insulte choquante de celle-ci (vers 715-719).

cherche la grandeur féminine dans la souffrance et dans l'humilité de la châtelaine comme les auteurs de *Tristan*¹⁵ ou de *Laostic*. (Chez la reine de Navarre, les qualités intérieures de la dame du Verger seront celles de l'« honnête amitié »).

Tandis que les deux héroïnes de *La Chasteleine de Vergi* sont tout à fait opposées, on trouve des ressemblances entre le personnage du chevalier et celui du duc. Ils ont une pareille place dans leurs rapports amoureux. Après le refus de l'offre de la duchesse, le chevalier ne veut que rester fidèle à la châtelaine en cachant le secret de leurs rendez-vous. Le duc est complètement dirigé, lui aussi, par son amour et par sa fidélité à sa femme¹⁶. C'est pour cela qu'après la fausse accusation du chevalier, faite par la duchesse, il ne lui demande d'autre justification que de prouver qu'il aime une dame en autre lieu (vers 254-264).

À des moments décisifs de l'histoire, le chevalier et le duc se trouvent en conflit. Pour les résoudre, ils essayent de concilier leurs obligations amoureuses avec un autre devoir. Le chevalier doit choisir entre sa fidélité envers sa bien-aimée et son devoir vassalique : pour ne pas être chassé de sa terre, il est chargé de révéler son secret au duc. La situation du duc est compliquée, elle aussi : il veut rester à la fois le confident de sa femme (qui le pousse à tout lui avouer en ce qui concerne le chevalier) et du chevalier (qui compte sur sa discrétion en lui demandant de garder son secret). Il n'y réussit pas. Pour convenir aux désirs de sa femme, il commet une grave faute : avec ses parjures¹⁷ envers le chevalier, il contribue, lui aussi, à sa chute. Outre le rôle central de la duchesse, le déroulement tragique de l'histoire vient donc des mauvaises décisions du chevalier et du duc¹⁸ : du dévoilement du mystère de l'amour des fin'amants.

4. Structure et technique de narration dans La Chasteleine de Vergi

Quant à la technique narrative de l'œuvre, les traditions des lais bretons et d'autres genres médiévaux (exemplum, conte moraliste) y sont présentes. L'histoire proprement dite est encadrée par un Prologue et un Épilogue dont les textes se séparent du récit par des coupures blanches. Le long texte du Prologue (vers 1-43) se divise en deux parties : les 17 premiers vers contiennent des considérations générales de l'auteur sur le danger de faire des confidences à des gens qui trahissent ensuite cette confiance, puis dans les vers 17-18, on passe du général au concret :

Et souvent tel mechief en vient, / que l'amor faillir en covient, /

¹⁵ Dans son monologue avant de mourir, la dame de Vergi évoque le souvenir de Tristan et Yseut, fin'amants par excellence du Moyen Âge (vers 763-765). Ses paroles pathétiques rappellent celles d'Yseut, prononcées également avant sa mort. Elles ne meurent pas pour la même raison, mais le trait commun de leur suicide est pareil : sans l'amour, la vie ne leur vaut rien.

¹⁶ « [...] l'amour conjugal implique à ses yeux la même confiance absolue, la même identité de pensées et de sentiments qui constitue, aux yeux de la châtelaine, la première condition de la fin'amor » (in LAKITS, Pál, *op. cit.*, p. 73).

¹⁷ Il s'agit de deux lieux dans l'histoire où il fait un serment. Le premier est avant l'aveu du chevalier (vers 316-322, vers 332-339), le deuxième apparaît dans les vers 505-507 où il l'assure sur sa discrétion après son assistance à la rencontre des amoureux.

¹⁸ Pourtant il faut voir que pour le chevalier il n'y avait pas d'issue heureuse de son conflit. Je retournerai à ce problème lors de l'analyse concrète du conflit. Je parlerai aussi du jugement du comportement du chevalier par l'écrivain inconnu de l'ancienne histoire et par Marguerite de Navarre.

a grant dolour et a vergoigne, / si com il avint en Bourgoigne, [...] ¹⁹

L'importance de ce passage est qu'il se fait dans la même phrase – elle est la plus longue du Prologue (du vers 15 au vers 39) – et qu'il met au centre l'histoire de *La Chasteleine de Vergi* comme l'illustration de cette vérité générale. On y trouve le petit résumé du récit avec la mention des protagonistes et des motifs principaux, parmi lesquels celui de l'amour secret est le plus important. La place centrale de celui-ci s'y montre par l'emploi fréquent du verbe *celer*²⁰. L'« *amors douce et celee* » (vers 41), c'est-à-dire la garde secrète du bonheur amoureux, qui est la loi fondamentale de la conception de l'amour courtois, est évoquée dès le début du Prologue. Toute l'histoire s'organise autour de ce thème. L'auteur réussit à le lier dramatiquement à l'intrigue et à la psychologie des personnages²¹.

Avant de commencer la vraie histoire, le caractère menacé du bonheur des fin'amants est déjà signalé par les mots « *mechief* » (malheur), « *dolour* » (douleur) et « *vergoigne* » (honte). Il est aussi suggéré, mais pas dit (!) au lecteur que l'un des fin'amants trahira son amour envers l'autre, ce qui signifiera la fin de cet amour parfait (décrit dans la deuxième partie du Prologue). Cependant l'auteur fait attention à ne pas entrer dans l'histoire concrète ; ses remarques restent générales, sans précision. Bien qu'il ait une vue d'ensemble sur son œuvre, il ne donne pas tout à l'avance. Ainsi il réussit à éveiller la curiosité du lecteur et à rendre son récit serré et pointu. On le lira avec l'attente de la tragédie suggérée.

La fonction de l'Épilogue est de tirer la leçon de l'histoire et de donner une sorte de moralité au lecteur. Ici, il le fait en mettant en opposition les valeurs de la fin'amor et les dangers qui les menacent, dangers auxquels le Prologue a déjà fait attention (vers 954-963).

Outre le texte du Prologue et de l'Épilogue, *La Chasteleine de Vergi* ne contient pas de passage didactique. La narration de l'histoire est faite d'une façon objective et impersonnelle. La frontière entre auteur et narrateur y est obscure, on peut les considérer comme une seule personne, car ils n'interviennent pas dans le récit. L'auteur-narrateur (je propose donc ce terme) reste derrière les événements. Pourtant on sent sa présence dans l'analyse des réactions psychologiques de ses personnages et dans sa manière de conter.

La structure du récit rappelle le lai breton des XII^e et XIII^e siècles qui est souvent basé sur l'opposition de deux mondes différents : « le monde terrestre » (une cour féodale) et « le monde merveilleux » (le pays de la fée). Ils se séparent l'un de l'autre par une forêt périlleuse et par une rivière qu'un chevalier traverse par hasard. Il pénètre ainsi dans le monde merveilleux²² où il tombe amoureux d'une fée mystérieuse. Son bonheur dépend de sa fidélité à son amour. Dans *La Chasteleine de Vergi*, malgré l'absence de l'élément merveilleux, le verger est l'équivalent du monde merveilleux des lais où il y a deux sphères de personnages (les fin'amants et le couple ducal) et deux lieux (le verger et la cour ducal de Bourgogne) opposés. « Le verger » est réservé aux heureuses rencontres secrètes des fin'amants où personne ne peut entrer, sauf eux. Il est fermé au monde extérieur. Les amoureux s'y voient à l'aide d'un chienet qui permet l'allée

¹⁹ Vers 15-18.

²⁰ Il apparaît trois fois dans le Prologue (vers 3, 14 et 41).

²¹ « [...] la loi du secret [...] constitue le ressort même du récit » (FRAPPIER, Jean, *op. cit.*, p. 408.)

²² Le monde merveilleux est parfois la métaphore de l'au-delà, par exemple dans *Le lai de Guingamor*.

et la venue libre au chevalier pour revoir la châtelaine. « La cour » ducale est la place des actions vulgaires (dissimulation, manœuvres de la duchesse) et tragiques (dévoilement de l'amour secret, mort des fin'amants). Les événements se jouent à ces deux endroits.

Dans sa manière de conter, l'auteur est le précurseur des écrivains de nouvelles : il exclut de son œuvre des épisodes superflues. C'est pour cela qu'il n'emploie presque aucune description. Quant à celle des personnages, elle est presque complètement absente du récit (« châtelaine »). Il met ses héros en action, leurs caractéristiques se montrent à travers leurs paroles et leurs décisions (« duchesse », « duc »). Dans le cas de la description du « chevalier », il suit la tradition courtoise et emploie un vocabulaire simple : on ne sait de lui qu'il « *fu biaux et cointes* » et qu'il était reçu parmi les familiers du duc pour sa vaillance. Il ne s'occupe pas non plus de décrire les événements antérieurs et secondaires de l'histoire (il ne décrit pas comment les fin'amants se sont épris l'un de l'autre, il ne parle ni de la vie du couple ducal, ni des prouesses du chevalier).

Par conséquent le rythme du récit devient rapide, la structure linéaire de la composition n'est pas interrompue. Bien que la narration de l'histoire se borne à l'essentiel, sur trois lieux privilégiés de l'œuvre le narrateur s'arrête plus longtemps et nous propose une lecture profonde. Il s'agit de la présentation soignée du conflit intérieur du chevalier, de la scène de la rencontre amoureuse et des monologues des fin'amants, prononcés avant de se suicider. Voyons-les en détail.

4.1. L'angoisse du héros principal – qui se voit contraint de choisir entre deux fidélités contradictoires – est finement décrite du vers 268 au vers 312. Il est inséré dans son long dialogue avec son seigneur. Il nous semble que son sort est déterminé et ne dépend pas de son choix :

Cil ne set nul conseil de soi, / que li partis si li est fort, /
que l'un et l'autre tient a mort ; / que s'il dist la verité pure, /
qil dira se il ne se parjure, / a mort se tient qu'il meffet tant /
qu'il trespasse le convenant / que a sa dame et a s'amie a, /
et est seürs de perdre la / s'ele s'en puet apercevoir ; /
et s'il ne dist au duc le voir, / parjures est et foi mentie, /
et pert le país et s'amie ; / mes du país ne lui chausist, /
se s'amie li remainsist / que sour toute riens perdre crient.²³

Aucune des deux possibilités d'agir n'est une bonne solution pour lui : dans les deux cas il perdra son amie et ainsi sa vie n'aura plus de valeur.

C'est à cet endroit-ci que l'auteur introduit un poème lyrique dans son texte. La chanson n'est pas chantée par le chevalier, mais simplement accompagnée d'une référence à son auteur, le châtelain de Coucy. Elle forme un tout expressif dans lequel le poète parle avec émotion de sa séparation inéluctable d'avec sa bien-aimée. Le lien contextuel entre ces vers et le récit est très étroit : la chanson est « la préfiguration condensée des événements à venir »²⁴ : le poète évoque

²³ Vers 268-283.

²⁴ Cf. « De la Chanson au récit », in ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 221.

le bonheur que le chevalier perdra. La chanson y a ainsi une fonction de relief. Elle explicite et justifie les sentiments ressentis par le héros, sa fonction ornementale est secondaire²⁵.

La description de cette épisode cardinale de l'histoire est à la fois lyrique et dramatique. L'auteur retarde la solution du conflit avec intention. Il le fait à l'aide des répétitions²⁶ et, comme on a vu, avec la longue présentation de la perplexité du héros²⁷. Le lecteur est ainsi invité à se mettre à sa place. Ayant connu sa situation sans issue, nous ne pouvons pas le considérer comme tout à fait responsable de la suite de l'histoire. Sa mort nous semblera plutôt une tragédie qu'une punition méritée.

4.2. Le rendez-vous des fin'amants – qui se situe au milieu de l'œuvre y occupe une place particulière du fait qu'elle est la seule scène proprement dite du récit. Elle représente la fin'amor avec des motifs connus de la poésie troubadouresque (par exemple ceux qui désignent le cadre de l'action : « *vergier* », « *prael* », « *chambre* ») d'où ressort celui de la discrétion, sujet cardinal de toute l'œuvre.

L'amour du chevalier envers la châteleine ne peut se réaliser qu'en secret pour deux raisons. D'une part, parce que la dame est mariée et au niveau social se situe plus haut que son ami²⁸, d'autre part, parce que les vrais sentiments doivent être cachés pour n'être pas profanés selon la doctrine courtoise.

Une caractéristique essentielle de l'amour cachée des fin'amants est qu'il fait oublier cette inégalité sociale qui les sépare dans la réalité. Grâce à leur amour partagé, ils forment une union parfaite qui est signalée dans le texte par des motifs tels que celui du « bel accueil » (salut de bouche et de bras sans beaucoup de paroles) et par des formules de titre qui se répondent les unes aux autres (le chevalier : « *ma dame, m'amie, m'amors, mes cuers, ma druerie, m'esperance* » ; la dame : « *Mes douz seiniors, mes douz amis, ma douce amors* »).

L'image de la complète harmonie de leur amour forme un contraste total avec le monde de la cour et c'est bien mis en relief par l'arrangement des événements du récit. Avant et après cette scène, l'auteur observe une chronologie rigoureuse, il note tout avec précision et montre les actions dans leur ordre de succession. Dans la scène du verger « dès que le chienet rejoint le chevalier, tout bascule : l'ordre logique des événements est rompu, [...], le récit est parsemé de répétitions »²⁹. « Ce sont les gestes et les paroles, considérées en eux-mêmes, en leur qualité immanente qui comptent »³⁰. Ainsi l'auteur réussit à donner une signification d'intemporalité, d'éternité à la scène dont la beauté réside dans son vocabulaire simple et dans son style sincère.

²⁵ *Ibid.*, pp. 219-221.

²⁶ À l'intérieur du même dialogue, le duc dit deux fois au chevalier qu'il le fera exiler de sa terre (vers 170, vers 266-267) s'il refuse de parler. Le chevalier lui demande de le comprendre deux fois, lui aussi : « "Sire", fet il, "pour Dieu merci !" » (vers 190). Cf. vers 323.

²⁷ Les signes de sa désespérance sont ces larmes au moment de la révélation du secret (vers 308-311).

²⁸ Elle est d'origine noble : elle est la nièce du duc (vers 342). Sur l'état social du chevalier, c'est son dialogue avec la duchesse qui nous en parle, par ex. : il la considère comme la femme de son seigneur envers qui il a des obligations (vers 88-93).

²⁹ Voir LAKITS, Pál, *op. cit.*, p. 83.

³⁰ *Ibid.* pp. 82-83.

Arrivée à la description des plaisirs amoureux, l'auteur suit le principe de la discrétion. Il se refuse à montrer en détail leur joie : elle ne concerne qu'eux (vers 432-440).

L'amour apparaît là « comme un bonheur à la fois charnel et spirituel et comme un mystère incompréhensible aux profanes »³¹ (vers 441-449), qui ne se maintient pas pourtant toujours (vers 450-460). Sa grandeur, sa beauté sont amplifiées par un jeu de nombres et de périodes temporelles, mis ensemble en gradation (la nuit concrète – cent ans). L'auteur va de la plus courte période à la plus longue et il accentue ainsi le caractère éphémère du bonheur. Le motif de « la courte durée » de la rencontre amoureuse nocturne (topique courtoise) peut être mis en opposition avec celui de « l'intensité des sentiments amoureux » (vers 453-460).

Ce bonheur parfait n'est pas seulement limité dans le temps, il est aussi menacé par l'extérieur. Il ne faut pas négliger que la scène se joue devant les yeux surveillants du duc. Le lecteur suit les événements avec lui. L'auteur insiste souvent sur le fait qu'il voit et entend les amoureux :

Tout oï li dus a l'entrée, / qui mout pres d'eus apoiez fu, /
et sa niece a la voiz conneue / si bien, et a la contenance /
que il est touz hors de doutance, / [...] / et mout li plet or voit il bien /
que cil ne li a meffet rien / de ce dont il l'a mescreü ; /
ilueques s'est ainsi tenu / toute la nuit endementirs / [...] ³².

Pour lui, l'amour dévoilé sert d'assurance concernant l'innocence du chevalier. Pour le lecteur il rappelle la tragédie à venir suggérée dès le Prologue. Par conséquent la présence d'une troisième personne à la rencontre est une annonce du danger imminent.

4.3. Scène de la Pentecôte, suivie du monologue de la châtelaine

À propos du rôle de la dame de Vergi dans l'histoire, j'ai déjà constaté qu'il se limitait à deux endroits : à la rencontre amoureuse (décrite ci-dessus) et à son arrivée à la cour ducale à la Pentecôte. Cette fête, qui est un topos arthurien³³, donne occasion au duc de réunir ses dames et ses nobles pour s'amuser ensemble (vers 689-691). Leurs divertissements et festin joyeux ne servent que de cadre à la rencontre définitive de la duchesse avec la châtelaine, qui est la scène la plus dramatique du récit. La place de leur dialogue tendu dans cette atmosphère heureuse de la Pentecôte fait un contraste remarquable. Il est aussi important qu'il se passe devant un vaste public ; la parole de la duchesse devient ainsi plus provoquante et plus mordante comme si elle adressait son insulte à la châtelaine discrètement ou en tête-à-tête (vers 712-713 et 721-723).

Ces mots ne sont pas exempts d'ironie ! Pour la châtelaine ils font le jour sur la trahison de son ami à cause de laquelle elle devient blessée et déçue. Par conséquent elle n'est capable ni de se défendre, ni de poser des questions à la duchesse³⁴. Seule, elle se retire dans une chambre. Le dialogue cède la place au monologue de la dame.

³¹ Voir FRAPPIER, Jean, *op. cit.*, p. 409.

³² Vers 420-431, C'est moi qui souligne. Cf. aussi vers 392-397.

³³ Voir LAKITS, Pál, *op. cit.*, p. 92.

³⁴ Voir sa réaction à la parole de la duchesse dans les vers 715-719.

L'art de l'auteur de *La Chasteleine de Vergi* se montre le mieux dans cette partie de l'œuvre sur l'importance de laquelle Paul Zumthor attire notre attention ainsi :

On a remarqué la perfection formelle de ce monologue, son intensité en même temps que sa délicatesse rhétorique et son extrême simplicité thématique : à la dame fidèle fait anthithèse le serviteur parjure ; au *je* privé de son bien, un *tu* qui, dans cette amertume, devient *il*, se voit comme rejeté parmi les choses d'un monde qu'on va quitter³⁵.

La châtelaine se tourne vers Dieu devant qui elle ne cache pas avec quelle intensité elle aimait son ami. Elle souligne plusieurs fois que leur bonheur était une joie partagée, un fort lien des âmes et des corps (vers 802-806)³⁶ et que cet amour était pour eux l'égal d'une vraie religion. Sans l'amour du chevalier (ce qui lui est plus tragique que si elle perdait le Paradis³⁷) sa vie n'a plus de valeur. Mais elle pardonne à son ami : la mort qu'elle choisit est douce parce qu'elle vient de lui (vers 823-834).

Après avoir pardonné au chevalier, elle meurt. Sa mort est décrite en bref, d'une façon dramatique par rapport aux longues phrases lentes et pathétiques du monologue. Il s'agit ici d'un jeu sur les différents styles qui est « l'un des plus fréquents et des plus sûrs procédés du genre narratif bref »³⁸.

Au monologue de la dame de Vergi s'ajoute celui du chevalier, prononcé devant la châtelaine morte, qui est beaucoup plus court que celui-là. Sa fonction est de montrer la responsabilité ressentie par le héros par rapport à ce qu'il avait commis et causé (sa trahison puis la mort de l'objet de son amour). Après la mort de la dame, il ne lui reste d'autre choix que la mort (vers 897-898).

Un assassinat cruel suit les suicides des fin'amants : le duc tue sa femme devant la cour pour ses manœuvres malhonnêtes. Par conséquent, il sera le seul survivant de l'histoire. Après l'enterrement des fin'amants et de la duchesse il devient templier loin de son pays.

Comment expliquons-nous son rôle du point de vue de la solution de l'histoire ? Pourrait-on voir en lui le vrai héros tragique du récit comme le pensait Pál Lakits ?³⁹ Je pense que non, pas tout à fait. Selon moi, son personnage n'est plus tragique que celui du chevalier⁴⁰. Il se sent coupable de ce qui s'était passé, lui aussi, c'est pour cela qu'il quitte son duché. La narration ne donne pas l'explication précise de son choix. On peut le comprendre ainsi : le duc, ne pouvant pas supporter le souvenir de la triple tragédie, est allé chercher un autre lieu pour vivre⁴¹. Je trouve qu'il a une fonction de témoin : connaissant tous les détails de l'histoire, c'est à lui de la raconter le premier aux gens⁴² et de pouvoir en tirer la moralité. Le récit suggère seulement que c'est à travers son personnage que le souvenir de la belle histoire de *La Chasteleine de Vergi*

³⁵ *Op. cit.*, p. 230. Cf. les vers 823-834 de l'histoire.

³⁶ Cf. aussi les vers 755-758, les vers 767-768.

³⁷ Voir les vers 777-785.

³⁸ Voir DUBUIS, Roger, *op. cit.* p. 523.

³⁹ *Op. cit.*, p. 73.

⁴⁰ Voir le parallélisme entre eux au début de mon analyse.

⁴¹ Voir la différence du choix du duc chez Marguerite de Navarre : chez elle, il retourne dans son ancien pays, mais il y renonce à son pouvoir. Il abandonne sa fortune terrestre pour se consacrer complètement à la méditation, à la prière. C'est important : c'est le signe de son harmonie rétablie avec Dieu.

⁴² Vers 930-933.

était gardé. Pourtant la leçon de l'histoire n'est pas formulée par lui à l'intérieur du récit proprement dit, mais elle y est ajoutée dans un épilogue du narrateur-écrivain.

5. L'adaptation moderne de La Chasteleine de Vergi par Marguerite de Navarre

Dans la suite de mon analyse, j'essayerai de comparer l'ancienne histoire à son adaptation moderne par Marguerite de Navarre. Je montrerai les modifications principales de la version originale à deux niveaux : à celui de la manière de conter de l'auteur et à celui des motifs et des personnages pour donner enfin la moralité du récit. Avant de commencer, je trouve indispensable de préciser la place de l'histoire de la dame de Vergi dans l'*Heptaméron*, recueil de nouvelles inachevé de Marguerite de Navarre. C'est la nouvelle finale de la sixième journée, au cours de laquelle on devise des tromperies humaines, faites « par avarice, vengeance et malice »⁴³. Comme chaque pièce de cette œuvre, cette histoire a aussi sa propre devisante. C'est Mme Oisille, le personnage ayant le plus grand prestige parmi les neuf autres devisants, à la demande de laquelle ils partagent leur activités journalières entre prières et lectures de la Sainte Évangile et l'écoute des histoires amusantes. Ils discutent après chaque nouvelle ; leurs querelles font partie intégrante de l'œuvre (c'est l'histoire-cadre). L'hyper-narratrice (la reine) se cache derrière ce qu'elle raconte, elle donne son opinion (souvent ambiguë et à plusieurs aspects) par la bouche de ses narrateurs, inventés par elle. Le choix des histoires racontées semble être décidé à l'avance par eux. La signification complexe de tel ou tel récit se forme de nombreux facteurs :

- du rapport entre le devisant et son histoire
- de l'histoire proprement dite
- de la discussion des devisants après l'écoute du récit
- du rapport de l'histoire (et de la discussion qui la suit) avec d'autres nouvelles du recueil.

Dans le cas de notre nouvelle, la première chose remarquable est l'argumentation curieuse de Mme Oisille, donnée à la fin de la LXIX^e nouvelle. Avant de commencer à deviser l'ancienne histoire de *La Chasteleine de Vergi* (dont elle cache le titre devant ses auditeurs, car il doit encore être dans leur mémoire⁴⁴), elle rechigne à la redire pour deux raisons : ce récit est trop long et trop ancien, ensuite, il a été déjà écrit.

[...] et si a été écrite par un auteur qui est bien croyable, et nous avons juré de ne rien mettre ici qui ait été écrit⁴⁵.

C'est en vertu du pacte préétabli avant la narration des histoires au Prologue⁴⁶ qu'elle hésite à redire ce fameux conte.

⁴³ Voir le sous-titre de la 6^e journée.

⁴⁴ Voir Parlamente après l'argumentation de Mme Oisille.

⁴⁵ Souligné par moi.

⁴⁶ Dans le Prologue, les devisants se décidaient à ne raconter que des histoires réelles, qui sont dignes d'être rappelées et ainsi retenues. Pour ne pas perdre la vérité des histoires et pour attirer l'attention d'un public plus vaste, ils voulaient employer un langage simple dans leurs récits au lieu d'un style raffiné et difficile à comprendre. Ces principes fixés peuvent être considérés comme une sorte d'art poétique de la reine et ils sont valables pour tout l'ensemble de l'*Heptaméron*.

Son hésitation est cependant un élément de retardation et une forme de la figure rhétorique de « *captatio benevolentiae* » : elle éveille la curiosité du public et à l'intérieur et à l'extérieur du livre.

Une autre devisante, Parlamente, reconnaît l'histoire ancienne des mots d'introduction de Mme Oisille et elle lui propose de la reprendre à cause de son ancienneté et à cause de l'archaïsme de son langage. À la suite de sa remarque commence le récit « *in medias res* » sans moralité générale du type du Prologue de l'œuvre originale. Au lieu d'un titre concret, Marguerite de Navarre ne donne qu'une phrase introductive à sa nouvelle (tendance qu'elle suit tout le long du recueil d'après Boccace) où elle fait allusion à la triple tragédie, causée par la Duchesse.

À la différence de l'ancienne histoire « où le poète fait du lecteur, dès le début de l'histoire, le complice des amants »⁴⁷, et qui se joue autour du sujet central de leur amour secret, la version moderne n'en parle pas avant le milieu du récit. Le lecteur y sera mis dans le secret en même temps que le duc. Il s'agit ici d'une différence importante dans la structure des deux œuvres, qui vient de la technique de narration distincte des deux auteurs.

Je ne pense pas qu'il s'agisse d'une « erreur de composition »⁴⁸ dans le poème ancien à cause de l'amour secret dévoilé dès les premiers vers. Je dirais plutôt qu'il a une structure simple et claire, célébrant la fin'amor, tandis que le texte moderne insiste mieux sur les défauts humains (duchesse, duc, chevalier) à côté desquels le comportement de la parfaite amante (châtelaine) semble illusoire⁴⁹.

Chez Marguerite de Navarre l'histoire débute par la présentation de la duchesse turbulente, incontinent.⁵⁰ Au cours de l'intrigue la reine s'efforce de donner d'elle un portrait réel et nuancé. Outre sa figure qui est la plus dominatrice parmi les personnages, elle accentue le caractère faible, naïf du duc dès le début du récit (voir la première phrase de la nouvelle).

L'amour secret de la dame et du chevalier n'est pas un élément secondaire de cette nouvelle, tout au contraire il est son thème essentiel, mais il n'y est pas donné à l'avance pour le lecteur. Au lieu de cela, il est « soupçonné, puis révélé à mesure que progresse l'action »⁵¹. Grâce à sa réussite de composition, Marguerite de Navarre peut bien retenir et combler la curiosité de son public. D'une part, elle augmente le nombre des dialogues et détaille l'histoire ancienne, d'autre part, elle peint des caractères plus complexes et « elle s'attache à mieux marquer les étapes de leur évolution morale ». « Bref, elle décompose en plusieurs temps ce qui avant elle était trop sommaire ou trop brusque, et il est évident que la peinture des états d'âme ne peut que gagner à ce "ralenti" psychologique ».

Regardons maintenant quelques exemples sur sa manière de conter de plus près :

⁴⁷ Voir CHRISTINE-MARTINEAU-GENIEYS, *op. cit.*, p. 686.

⁴⁸ Voir FRAPPIER, Jean, *op. cit.*, p. 446.

⁴⁹ Pourtant – on verra – sa figure n'est pas exempte de défauts selon Marguerite de Navarre (voir le monologue de la dame et le début de la discussion suivant le récit).

⁵⁰ Cf. la parole de Mme Oisille à la fin de la LXIX^e nouvelle qui introduit l'histoire à travers la figure de la duchesse : « Vraiment, dit Oisille, vous me faites souvenir d'une dame belle et bien mariée qui, par faute de vivre de cette honnête amitié, devint plus charnelle que les pourceaux et plus cruelle que les lions » (p. 466).

⁵¹ Citations de l'*op. cit.* de Jean Frappier, pp. 446-448.

5.1. Dans l'ancienne histoire, la déclaration d'amour de la duchesse se borne à un seul dialogue, que la reine de Navarre élargit en deux conversations. Cependant elle s'occupe du décor aussi – description absente de la version originale – où se passe la rencontre pénible du chevalier avec la femme de son seigneur. D'abord, ils se parlent dans une galerie, puis quelques jours plus tard, la duchesse se retire pour lui déclarer ses sentiments « en une profonde fenêtre »⁵².

Dans les deux textes, le chevalier semble refuser cette offre pour la même raison : à cause de sa fidélité envers son seigneur féodal. Son comportement rend la duchesse déçue et fâchée, ce que l'auteur ancien fait voir en une seule question ironique de celle-ci. Elle attend la vraie explication du refus du chevalier :

Fi, s'écrie la dame, dans son dépit, / monsieur le ladre, et qui vous en prie ?⁵³

Dans cette version moderne la réaction de la duchesse orgueilleuse prend un nouvel aspect : elle y fait semblant d'avoir mis le chevalier à rude épreuve pour son propre amusement et elle l'assure de son amour envers son mari :

[...] je ne veux aimer autre que mon mari ! Et les propos que je vous ai tenus m'ont été pour passer mon temps à savoir de vos nouvelles, et m'en moquer comme je fais des sots amoureux !⁵⁴

5.2. L'intrigue des deux nouvelles se dégage à la suite des avances de la duchesse refusées par le chevalier dans des dialogues entre la duchesse et son mari, ensuite entre le duc et le chevalier. Tandis que dans le poème ancien il n'y a que deux longues conversations dramatiques entre ces personnages (une du couple ducal et une autre entre le seigneur et son chevalier), ils s'y rencontrent plusieurs fois et leur caractère s'enrichit d'éléments nouveaux (par exemple la duchesse est bien rusée en simulant la grossesse devant son mari qu'elle espère ainsi mieux manipuler⁵⁵). Le conflit intérieur du chevalier s'y forme plus lentement.

Dans l'ancien poème, après avoir écouté les fausses accusations de sa femme, le duc fait venir son chevalier qu'il menace de chasser de sa terre avant de l'écouter, tandis que dans la version moderne il paraît beaucoup plus compréhensif avec lui. Son rôle de seigneur féodal y est secondaire : il y est présenté plutôt comme l'ami confident du chevalier⁵⁶. Au cours de leur première conversation, la parole sincère du chevalier lui est encore suffisante pour lui faire toujours confiance ; pas question encore de l'exiler de son duché. Le chevalier l'y assure de sa fidélité. Dans le deuxième dialogue, il fait déjà allusion à sa bien-aimée sans décliner son identité ; il met l'accent sur sa beauté suprême par rapport à celle de la duchesse (motif absent

⁵² Cf. *ibid.*, pp. 448-449. Voir les pp. 467-468 de la nouvelle.

⁵³ Vers 99-100.

⁵⁴ Voir p. 469.

⁵⁵ Sa grossesse jouée reste une arme forte dans la manipulation de son mari naïf et amoureux d'elle au cours de toute l'intrigue. Son talent d'actrice se montre le mieux quand le duc retourne de la rencontre surveillée des fin'amants et refuse de lui en parler. À cause de sa persévérance et grâce à la réussite de ses paroles où elle fait allusion à son état, elle saura ce qu'elle a tant voulu connaître. Cette scène fait bien voir la faiblesse du caractère du duc aussi.

⁵⁶ Un motif nouveau par rapport à l'ancien poème est qu'il est lié à son suzerain non seulement par le devoir, mais par la gratitude aussi (il fut élevé dans sa cour).

de l'ancien poème). Le duc le croit et finirait de l'interroger sur son amour si sa femme ne le poussait de plus en plus fort pour avoir son secret :

Le Duc lui promet de ne l'en presser point, et fut tant content de lui qu'il lui fit meilleure chère qu'il n'avait point encore fait. Dont la Duchesse s'aperçut très bien et, usant de finesse accoutumée, mit peine d'entendre l'occasion [...] avec sa vengeance, s'engendra une forte jalousie, qui la fit supplier le Duc de commander au gentilhomme de lui nommer cette amie, [...] ⁵⁷.

Ce qui est une assurance pour le duc sera la source d'une haine et d'une jalousie encore plus grande pour sa femme. C'est un bon exemple de la manière « dont Marguerite fait jouer, d'un personnage à l'autre, un rouage de son intrigue », dit Jean Frappier⁵⁸.

C'est seulement à la troisième rencontre que le duc devient plus décidé et menace le chevalier de le chasser de son duché s'il n'avoue pas le nom de son amour.

Par cette courte analyse des dialogues qui précèdent la trahison du chevalier, j'ai voulu montrer comment Marguerite de Navarre a réussi à créer des personnages plus complexes (dans la figure de la duchesse et du duc) que ceux de l'ancienne histoire bien qu'elle y emprunte leurs caractéristiques principales. Jean Frappier résume avec justesse le développement de leur présentation. Selon lui, en la duchesse la reine a peint « la charnelle qui préfère le plaisir à l'honneur, la cruelle possédée par la haine et acharnée à sa vengeance, et surtout peut-être l'hypocrite [...] »⁵⁹. Quant au duc, elle « a mieux justifié sa conduite et mieux entretenu le doute qui le fait osciller entre l'influence toute puissante qu'exerce sur lui la duchesse et la confiance que lui inspire la sincérité du gentilhomme »⁶⁰. Pourtant à côté des fautes de son caractère, Marguerite de Navarre le présente comme un vrai noble honnête dans les paroles solennelles qu'elle lui prête.

6. Changements de motifs et de caractéristiques des personnages

Outre cette courte présentation du talent de conteur et de psychologue de la reine de Navarre, dans la suite de mon analyse je m'intéresserai aux changements principaux des motifs par rapport à ceux de l'ancienne histoire que j'avais étudiés en détail à trois endroits (au conflit intérieur du chevalier, à la scène de la rencontre amoureuse, et dans les monologues des fin'amants). Je montrerai les modifications du texte moderne suivant cette séparation en trois scènes décisives du récit et je les justifierai.

6.1. Dans le poème ancien « la trahison inévitable et tragique du chevalier » était préparée par la présentation dramatique et lyrique de son angoisse intérieure, d'une façon minutieuse, en opposition au style raccourci d'autres événements racontés de l'histoire. Chez Marguerite de Navarre la description du dilemme du chevalier est moins lyrique⁶¹ et plus rapide. Pourtant la scène garde son caractère dramatique (le chevalier fait son aveu à genou, les mains jointes).

⁵⁷ Voir p. 474.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 451.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 431.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 432.

⁶¹ Au lieu d'y introduire un extrait du poème où la douleur de la perte probable de la bien-aimée est chantée (cf. la version ancienne), la reine cite une phrase de la Bible en latin pour décrire la désespérance du héros devant les deux choix possibles.

L'accent y est mis principalement sur le contenu de l'aveu d'où le lecteur s'informe des détails de son amour secret pour la première fois, en même temps que le duc.

Dans l'ancien poème, la châtelaine était une femme mariée, ici elle est veuve. C'est la modification la plus importante de la reine de Navarre, avec laquelle elle supprime le problème de l'adultère (présent d'une façon obscure dans l'ancien texte) et ainsi elle ennoblit la passion des fin'amants⁶². Dans le monde courtois le veuvage était le seul statut dans lequel la femme avait une certaine liberté qui lui permettait d'avoir « un serviteur » sans être méprisée par la société⁶³. Pourtant le rapport de la châtelaine et du gentilhomme doit être caché pour des raisons pareilles à celles de l'ancienne histoire. D'une part, ils ne peuvent pas se marier à cause de leur différence sociale. D'autre part, ils considèrent leur amour comme une « honnête amitié », proche de l'amour courtois, qui est fondée sur le respect réciproque des valeurs intérieures et qui doit être cachée devant le monde extérieur pour garder son caractère intime et exceptionnel.

6.2. C'est au cours de « la description du rendez-vous des amoureux », surveillé par le duc qu'on s'informe de la nature de cette « honnête amitié » qui dure depuis sept ans selon la narration. L'auteur du XIII^e siècle y faisait un arrêt pour décrire un endroit typique de la fin'amor, suivant le principe de la discrétion. La reine de Navarre fait quelques changements dans la présentation du lieu de la rencontre par rapport à l'ancien poème, pour donner l'illusion de la réalité à son histoire. (La cour du duc et le château de la dame sont nommés chez elle. La demeure ducale se situe à Argilly, la châtelaine habite au Verger. C'est pour cela qu'elle s'appelle la dame du Verger. Puisque les deux lieux se trouvent plus loin l'un de l'autre que dans la version originale, il faut y aller toute une nuit à cheval, et non à pied.)

Pendant elle ne s'arrête pas à décrire le bonheur des fin'amants, qui, dans le vieux conte, était suggéré dans les tendres salutations des amoureux et dans la description discrète de leur plaisir. La reine de Navarre n'y emploie pas de dialogues, la narration de la rencontre proprement dite se borne à la mise en relief de son caractère secret : elle se passe dans une chambre fermée. On en sait encore qu'après le rendez-vous, la dame conduit un peu son ami dans le jardin « en manteau et en couvre-chef », certainement par précaution pour n'être pas identifiée au cas échéant. La notion du secret est liée à celle de « l'honnête amitié », mot-clé de la nouvelle que l'auteur met en opposition avec celle du plaisir :

La dame, qui aimait plus son honneur que son plaisir, ne le voulait retarder de faire son devoir, car la chose que plus elle estimait en leur honnête amitié était qu'elle était secrète devant tous les hommes⁶⁴.

Je retournerai à la signification de cette distinction éclatante dans la conclusion, derrière laquelle se cache la vision du monde platonicienne et paulienne de la reine.

6.3. Quant à la figure de la dame du Verger dans la version moderne, on peut dire qu'outre la description rapide, incomplète de la scène de la rencontre, son rôle se borne à deux moments :

⁶² Voir FRAPPIER, Jean, *op. cit.*, p. 426.

⁶³ Voir cette remarque et le problème des héroïnes veuves dans l'*Heptaméron* (in CHRISTINE-MARTINEAU-GENIEYS, *op. cit.*, pp. 682-683).

⁶⁴ C'est moi qui souligne, p. 477.

à « la scène de l'insulte de la duchesse » et à « celle de sa mort, précédée par son monologue ». Après l'atroce allusion de la duchesse au dressage du chienet qui lui fait découvrir la trahison de son ami, elle cache sa tristesse sous une « sage dissimulation » et réplique à son ennemi avec un sang-froid ironique et une belle présence d'esprit. À cet endroit-ci, l'auteur ancien n'a fait voir que la vulnérabilité et la sensibilité de la dame, qui – dans la nouvelle moderne – apparaît comme une grande dame du XVI^e siècle : « [...] sa vertu fut si grande qu'elle n'en fit un seul semblant, et répondit en riant à la Duchesse qu'elle ne se connaissait pas au langage des bêtes. Et sous cette sage dissimulation, son coeur fut si plein de tristesse qu'elle se leva et [...] entra en une garde-robe... » où elle s'est lamenté sur son amour trahi.

Dans son monologue, elle condamne son ami. Elle oppose sa légèreté – il était incapable de garder leur amour secret – à la fidélité constante du chienet dont le jappement n'a pas trahi leur amour. La parole du chien (nouveau par rapport au texte ancien) a ainsi une signification symbolique qui fait mieux voir la faute du gentilhomme.

Dans ses paroles pathétiques, la Chasteleine juge son ami, elle aussi, mais elle exprime la douleur qu'elle ressent à cause de sa perte et elle évoque leur joie partagée en même temps. Elle choisit la mort parce qu'ils ne peuvent plus se voir comme avant. Bref, elle lui pardonne. Bien qu'elle soit triste à cause de la perte de son ami, la dame du Verger regrette plutôt la disparition de leur amour qui était fondé sur la vertu. Elle n'est pas aussi indulgente à l'égard du chevalier que son modèle ancien. Quand elle choisit la mort, ce n'est pas un choix heureux :

[...] ne pouvant vivre sans votre vue, je m'accorde volontiers à l'extrême douleur que je sens, [...], car la mort seule mettra la fin, qui me sera trop plus plaisante que demeurer au monde sans ami, sans honneur et sans contentement⁶⁵.

Pourtant elle ne se considère pas sans faute. Elle se repent d'avoir été trop liée à son amour terrestre, sans mesure, et à cause duquel elle a oublié Dieu :

Hélas, ma pauvre âme qui, par trop avoir adoré la créature avez oublié le Créateur, il faut retourner entre les mains de Celui duquel l'amour vaine vous avait ravie. [...] O mon Dieu, mon Créateur, qui êtes le vrai et parfait Amour par la grâce duquel l'amour que j'ai porté à mon ami n'a été tachée de nul vice sinon de trop aimer, je supplie votre miséricorde [...]⁶⁶.

À travers cette parole, Marguerite de Navarre exprimait sa propre morale et sa conception de l'amour dans lesquelles la foi occupait une place primordiale.

Dans sa formation, la reine s'inspirait beaucoup du platonisme et du néoplatonisme et elle suivait l'enseignement de Saint-Paul. Elle soulignait l'importance de la grâce de Dieu sans laquelle l'homme est incapable d'agir, il est malheureux et commet des péchés. Pour obtenir de la grâce, il faut de la foi et de l'espérance dans le Tout-puissant.

Elle pensait aussi que la présence de la mesure et de la vertu dans l'amour est indispensable. « L'honnête amitié », dont elle donne un exemple dans l'amour de la dame et du chevalier « résulte d'un choix qui tient compte des qualités morales autant ou plus que des qualités physiques ; il repose sur la notion du mérite personnel, il est soumis au contrôle de l'esprit qui juge de sa conformité au moins relative avec un idéal, une beauté intérieure »⁶⁷. L'honnête

⁶⁵ Voir p. 480.

⁶⁶ Voir p. 481.

⁶⁷ Voir FRAPPIER, Jean, *op. cit.*, p. 439.

amitié de la châtelaine et du chevalier n'a pas encore atteint au « parfait amour », car elle n'a pas été entièrement convertie à Dieu.

Aux paroles de la châtelaine s'ajoutent celles de son ami. La noblesse d'âme du chevalier s'y montre par le fait qu'il ne dit aucun mot méprisant ni sur la duchesse, ni sur le duc. Quant à sa faute, la reine de Navarre allège son tort : elle emploie le mot « ignorance » plusieurs fois dans le récit, et ce mot revient comme une sorte de leitmotiv dans sa lamentation. Son suicide est présenté « comme une expiation et une réparation de sa faute »⁶⁸ :

[...] il ne reste plus qu'avec ma main je rende mon corps semblable au vôtre, et laisse aller mon âme où la vôtre ira, sachant qu'un amour vertueux et honnête n'a jamais fin en ce monde ni en l'autre »⁶⁹.

Après ces mots, il se tue et son corps tombe sur celui de sa bien-aimée « par telle affection qu'il semblait plus être atteint d'Amour que de la mort »⁷⁰. L'amour semble être un pouvoir plus fort que la mort. La tragédie de la mort des deux amoureux est ainsi allégée chez Marguerite de Navarre, tandis que dans le conte ancien on n'a pas d'allusion à la suite de leur amour dans l'autre monde.

La différence du monologue du chevalier par rapport à celui du conte ancien est d'une part qu'il a une longueur pareille au monologue de la dame, d'autre part qu'il est prononcé devant elle, encore vivante. La châtelaine meurt entre ses bras et il se précipite pour la suivre dans la mort. Avec ses modifications, cette scène devient plus passionnée que celle de l'ancienne histoire où ils meurent plus sobrement, sans s'être revus, pour une courte durée.

À travers la présentation théâtrale de leurs morts, et la conclusion de la discussion des devisants, on peut penser que Marguerite de Navarre ne les considérait pas vraiment coupables. Selon elle, ils étaient dignes de la mansuétude divine.

6.4. Fin de l'histoire

Il est intéressant de regarder de plus près le personnage du duc, qui y reste le seul survivant de la tragédie, comme dans la version originale. Pourtant il ne fait pas la même chose après l'enterrement de ses amis comme là-bas : à l'arrivée de son combat avec les Turcs, il se retire dans l'abbaye qu'il avait fondée et où reposent les deux amants et sa femme. Il renonce à sa fortune et se réconcilie définitivement avec Dieu. « Et là passa sa vieillesse heureusement avec Dieu ». Jean Frappier y voit la présence du goût de la reine pour la méditation et la spiritualité. La version antérieure employée par elle devait déjà voir entrer le duc en religion d'après la rédaction en prose du Val d'Aoste. La vraie originalité de Marguerite de Navarre est qu'elle a couronné l'expiation du duc par une vie purement intérieure⁷¹.

7. Conclusion

La moralité de la nouvelle de Marguerite de Navarre se dessine d'après la conversation des devisants après l'écoute du récit, particulièrement d'après les mots de Mme Oisille :

⁶⁸ Voir FRAPPIER, Jean, *op. cit.*, p. 444.

⁶⁹ *Heptaméron*, pp. 483-484.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Voir FRAPPIER, Jean, *op. cit.*, p. 427.

[...] d'autant que notre cœur est affectionné à quelque chose terrienne, d'autant s'éloigne-t-il de l'affection céleste ; et plus l'amour est honnête et vertueuse, et plus difficile en est à rompre le lien.

Par cette parole de la narratrice du récit (porte-parole principale de Marguerite) on comprend que le conte a servi à la reine pour illustrer sa conception de l'amour qui s'était inspirée en principe du platonisme et de la leçon de Saint-Paul. Le remords de la châtelaine s'y répète dans l'idée de la supériorité de l'amour de Dieu par rapport à tout ce qui lie l'homme aux choses terrestres (ainsi son amour envers quelqu'un). Le parfait amant est celui qui aime par mesure, en secret, car le monde aime se moquer de lui⁷², n'oubliant jamais Dieu.

L'amour de la dame du Verger et du chevalier s'est formé par la recherche commune d'une perfection. Cependant il n'est pas devenu « parfait amour » à cause des fautes des amants. Malgré cela, à la fin du débat, les devisants (et derrière eux, la reine) leur pardonnent ce dont le fait est qu'au retour aux vêpres ils sont prêts à dire un *De Profundis* pour eux est un signe.

Cette conception de l'amour n'est pas loin de celle de la fin'amor : dans les deux on trouve le même culte de la dame, puis la loi de l'amour secret et la nécessité de la modération dans les désirs amoureux. Il y a quand même une différence importante entre les deux. Tandis que la fin'amor trouve sa joie et son but en elle-même (la chasteleine préférerait son ami au Paradis !⁷³), dans la conception de Marguerite de Navarre l'amour humain n'est qu'une transition vers l'amour divin, vers « le vrai et parfait Amour »⁷⁴. À l'aide de son amour terrestre, l'homme veut atteindre Dieu, la Bonté suprême.

La reine de Navarre élargit sa conception de l'amour dans beaucoup d'autres pièces de l'*Heptaméron*, mais c'est le seul lieu où elle choisit une ancienne histoire, déjà écrite pour la transformer à sa guise. *La Chasteleine de Vergi* devait être préférée par elle à cause de la belle présentation de l'amour et à cause de l'intrigue passionnante. Par mon analyse, j'ai voulu montrer comment elle a réussi à la transposer pour les lecteurs de son époque, pour un public plus moderne que celui du XIII^e siècle.

ANNA PARANCS

Budapest

Bibliographie

La Chasteleine de Vergi

Édition consultée :

« La Chasteleine de Vergi », in *Nouvelles courtoises occitanes et françaises*, Paris, Lettres gothiques, Le Livre de Poche, 1997, pp. 450-503.

Études sur *La Chasteleine de Vergi* :

HUNWICK, Andrew, « L'originalité de La Chasteleine de Vergi », in *Revue des Langues Romanes*, 1989, t. 93, n° 2, pp. 429-447.

⁷² Voir la suite de la discussion concernant la raison de l'amour secret.

⁷³ Voir FRAPPIER, Jean, *op. cit.*, p. 437.

⁷⁴ Voir le monologue du chevalier.

LAKITS, Pál, « La Chasteleine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise », in *KLTE Studia Romanica*, Debrecen, 1966.

ZUMTHOR, Paul, « De la chanson au récit : *La Chasteleine de Vergi* », in *Vox Romanica*, 1968, t. 28, pp. 77-95.

ZUMTHOR, Paul, « De la chanson au récit », in *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, pp. 219-236.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, Paris, 1972, pp. 380-404.

La LXX^e nouvelle de l'Heptaméron.

Éditions consultées :

Marguerite de Navarre, *Heptaméron*, Paris, Flammarion, 1982, pp. 466-487.

Édition critique de Marguerite de Navarre, *Heptaméron*, par Renja Salminen, commentaire et appareil critique, Helsinki, Suomalainen Tiedekaternic, 1997.

Études sur La LXX^e nouvelle de l'Heptaméron et sur le poème ancien :

CHRISTINE-MARTINEAU-GENIEYS, *Les secrets de la dame du Vergier* (Marguerite de Navarre 1492-1992), Actes du Colloque de Pau, 1992, pp. 667-695.

FRAPPIER, Jean, « *La Chasteleine de Vergi*, Marguerite de Navarre et Bandello », in FRAPPIER, Jean, *Études d'histoires et de critique littéraire*, Paris, Champion, 1976, pp. 393-473.

LEBEGUE, Raymond, « Sur quelques nouvelles de l'Heptaméron », in *Mélanges Saulnier I*, pp. 515-519.

D'autres ouvrages consultés :

De Villon à Ronsard (Histoire de la littérature française), par Enea Balmas et Yves Giraud, Paris, Flammarion, 1997, (surtout le troisième et le cinquième chapitres).

DUBUIS, Roger, *Les Cent Nouvelles Nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, PUF de Grenoble, 1973.

LAKITS, Pál, *A kaland változásai*, Budapest, Akadémiai Kiadó, Modern Filológiai Közlöny 2, 1967.