



HAL
open science

Du Décaméron de Boccace à l'Heptaméron de Marguerite de Navarre : littérature d'imitation ou de détournement ?

Diana Derrez

► **To cite this version:**

Diana Derrez. Du Décaméron de Boccace à l'Heptaméron de Marguerite de Navarre : littérature d'imitation ou de détournement ?. Littératures. 2011. dumas-00737848

HAL Id: dumas-00737848

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00737848>

Submitted on 2 Oct 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
UFR DES LETTRES, LANGUES ET SCIENCES HUMAINES
Mémoire présenté en vue de l'obtention du :
Master 2 « Lettres et civilisations »
Parcours « Poétiques et histoire littéraire »

DU *DECAMERON* DE BOCCACE
A L'*HEPTAMERON* DE MARGUERITE DE NAVARRE :
LITTERATURE D'IMITATION OU DE DETOURNEMENT?

Par Mademoiselle DERREZ Diana – Etudiant n° 32817
Sous la direction de Caroline Fischer, Professeur des universités
Présenté publiquement en septembre 2011

UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
UFR DES LETTRES, LANGUES ET SCIENCES HUMAINES
Mémoire présenté en vue de l'obtention du :
Master 2 « Lettres et civilisations »
Parcours « Poétiques et histoire littéraire »

DU *DECAMERON* DE BOCCACE
A L'*HEPTAMERON* DE MARGUERITE DE NAVARRE :
LITTERATURE D'IMITATION OU DE DETOURNEMENT?

Par Mademoiselle DERREZ Diana – Etudiant n° 32817
Sous la direction de Caroline Fischer, Professeur des universités
Présenté publiquement en septembre 2011

SOMMAIRE

Page de titre	1
Sommaire	2
Introduction	3
Corps du mémoire	8
Première partie	8
Deuxième partie	30
Troisième partie	46
Conclusion générale	81
Références bibliographiques	
Table des matières	

INTRODUCTION

Giovanni Boccaccio, Jean Boccace en français, est un écrivain italien né en 1313 à Certaldo, ville de Toscane, et mort en 1375. Elevé à Florence, il découvre l'oeuvre de Dante dont l'influence dominera toute sa vie. Après des études échouées dans la comptabilité et le droit, il étudie la littérature au contact d'éminents humanistes et écrit plusieurs poèmes d'amour. Figurent parmi ses oeuvres de jeunesse : *La caccia di Diana* (1334), *Filocolo* (1336), *Filostrato* (1338), *Teseida* (1341), *Amorosa visione* (1343) ou encore *Elegia di Madonna Fiammetta* (1344). C'est en 1353 que paraît son chef d'oeuvre, le *Décameron* : poussé par son amour passionnel pour les femmes, il compose ces contes pour les amuser et se les rendre favorables. Son succès lui vaut la reconnaissance de ses pairs et fait de lui le premier poète italien. Il rencontre Pétrarque, avec qui il se lie d'amitié, à la même époque. Vers 1362, alors qu'il avait toujours été anticléric, Boccace se consacre progressivement à la piété et n'écrit plus qu'en latin : *De claris mulieribus* (1362), *De casibus virorum illustrium* (1374). Exploré après la disparition de Pétrarque en 1374, il meurt lui-même, dans la misère, un an plus tard. S'il a commencé par écrire des vers, c'est pour sa prose que Boccace est devenu célèbre : le *Décameron* restera une source d'inspiration à travers les siècles. Le livre s'ouvre sur la rencontre de dix amis réfugiés dans une villa pour échapper à une épidémie : chacun d'entre eux racontera des histoires pour passer le temps. Cette retraite donnera naissance à cent nouvelles inspirées de fabliaux français, de textes de l'Antiquité grecque et romaine et du folklore.

Deux siècles plus tard, en 1492, naît à Angoulême Marguerite de Navarre, également appelée Marguerite d'Angoulême ou Marguerite d'Alençon. Petite-nièce du poète Charles d'Orléans et soeur de François 1er (roi de France en 1515), elle reçoit une éducation raffinée basée sur des études solides. Elle joue un rôle capital dans la première partie du XVIe siècle : elle va exercer une influence profonde en diplomatie et montrer un certain intérêt pour les idées nouvelles, encourageant les artistes à la Cour de France. Son engagement spirituel la pousse à défendre également la Réforme. Mariée au duc Charles

d'Alençon en 1509, puis remariée après la mort de ce dernier au roi de Navarre Henri d'Albret en 1527, elle donnera naissance à Jeanne d'Albret, future mère d'Henri IV. Egaleme nt connue comme l'une des premières femmes de lettres françaises, elle est l'auteur de nombreux ouvrages dont *Le Dialogue en forme de vision nocturne* (1524), *Le Miroir de l'âme pécheresse* (1529), *Les Marguerites de la Marguerite des Princesses* (1533), *La Coche* (1541), *Les Chansons spirituelles* (1547), *La Navire ou Consolation du roi François Ier à sa soeur Marguerite* (1547), *Les Prisons*, etc... Au fur et à mesure que son influence politique décline, son rôle de protectrice des lettres augmente. Le *Décaméron* de Boccace est traduit d'italien en français par Antoine Le Maçon à la demande de Marguerite de Navarre, et publié en 1545 avec une dédicace à sa protectrice. Cette traduction donne alors à la Reine l'idée d'une oeuvre à l'organisation comparable à celle du Toscan deux siècles auparavant. Disposant d'ores-et-déjà d'une collection d'anecdotes jaillies spontanément du plaisir de dire, des histoires racontées à son entourage durant ses loisirs de conteuse puis notées, c'est plus tard seulement que, l'exemple de Boccace aidant, elle saura les exploiter, les remanier et les organiser dans son propre recueil de nouvelles. *L'Heptaméron* paraît en 1559. Sur les cent nouvelles annoncées, on en compte soixante-douze seulement : le projet d'imitation de Boccace est rompu par la mort de Marguerite de Navarre, laissant son oeuvre (publiée à titre posthume) inachevée, comme en suspens.

L'objet de notre étude sera donc basé sur ces deux ouvrages majeurs de la littérature italienne et française, sur l'influence qu'a pu exercer le *Décaméron* de Boccace sur l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, sur les liens intertextuels qui les unissent, ou encore les éléments qui les distinguent et en font deux oeuvres indépendantes marquées par deux personnalités divergentes. Afin de mener à bien ce travail de comparaison littéraire et de pouvoir cerner avec plus de précision les différents aspects qui rapprochent nos deux textes, il peut être utile de rappeler quelques notions élémentaires concernant l'intertextualité. Pour ce faire nous nous appuyerons sur les *Palimpsestes* de Gérard Genette.

« Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau ». Cette première définition donnée en quatrième de couverture vient justifier le titre du livre et nous éclairer sur ce qu'est l'intertextualité. Genette parle

plutôt de transtextualité, qui englobe plusieurs formes dont l'intertextualité fait partie. Le terme de transtextualité désigne « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (p.7). Il existe cinq grands types de relations transtextuelles :

- L'intertextualité se définit comme une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes », la « présence effective d'un texte dans un autre » (p.8). Elle apparaît sous forme de citation (avec présence de guillemets), de plagiat (un emprunt non déclaré mais littéral), ou d'allusion (« un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre »). L'état implicite de l'intertexte implique alors la connaissance du lecteur du « texte source » : « L'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une oeuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie » (Michael Riffaterre). C'est donc l'intertextualité qui produit la signifiance, à travers les interférences perçues d'un texte à l'autre par le lecteur.

- La paratextualité est le second type que comprend la transtextualité. Il s'agit là d'éléments concrets susceptibles d'être assimilés à une autre oeuvre : titre, sous-titre, intertitre, préface, postface, avertissement, avant-propos, notes, épigraphes, illustrations... Tout ce qui constitue la périphérie du corps d'un énoncé.

- La métatextualité est ainsi résumée par Genette : c'est « la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (...), sans le nommer » (p.11).

- L'architextualité est l'ensemble des catégories générales dont relève chaque texte : type de discours, mode d'énonciation, genre littéraire, etc... C'est le type le plus abstrait et le plus implicite, il se caractérise par une relation tout à fait muette entre deux textes (au plus, qu'une mention paratextuelle : titulaire, comme dans *Poésies*, *Essais*, *le Roman de la Rose*, ou infratitulaire, comme l'indication Roman, Récit, Poèmes accompagnant le titre sur la couverture). La relation est muette par refus de souligner une évidence, ou pour récuser ou éluder toute appartenance. L'architextualité détient un intérêt capital, car c'est la perception générique qui oriente et détermine l'horizon d'attente du lecteur, et donc la réception de l'oeuvre.

- L'hypertextualité enfin, qui exprime la relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) « sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (p.13). On peut qualifier cet hypertexte de texte au second degré, ou de texte dérivé d'un autre texte préexistant. Deux cas sont envisageables : soit un métatexte (par exemple la *Poétique* d'Aristote) parle d'un texte (*Oedipe roi* de Sophocle), soit B ne parle pas de A, mais ne pourrait pas exister tel quel sans A, comme c'est le cas de *l'Enéide* de Virgile et *Ulysse* de Joyce, qui sont les hypertextes d'un même hypotexte : *l'Odyssée* d'Homère. Les transformations hypertextuelles sont à la fois symétriques et inverses : il s'agit soit de dire la même chose autrement (Joyce extrait un schéma d'actions et de relations entre personnages, qu'il traite dans un tout autre style), soit de dire autre chose semblablement (Virgile extrait un style, qu'il applique à une autre action).

Ces cinq types de transtextualité instaurés par Genette ne sont pas à considérer comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques. Au final et pour résumer très sommairement, est intertextualité tout ce qui s'accroche à un autre texte. Ces oeuvres dérivées d'une oeuvre antérieure le sont soit par transformation soit par imitation. Ainsi, transformer consiste à modifier un composant du modèle (substitution de mot pour produire un nouveau sens, comme une faute d'orthographe pour en faire un texte incorrect), tandis qu'imiter implique d'identifier la manière du modèle (brièveté, métaphoricité...) et d'exprimer de cette manière, dans ce style, une autre opinion. On essaiera de retrouver ces notions théoriques au cours de notre étude comparée, voir dans quelle mesure elles s'appliquent à *l'Heptaméron*, oeuvre inspirée et dérivée du *Décameron* de Boccace, et sous quelles formes elles se manifestent.

Le but de notre démarche sera de tenter de mieux comprendre, par le biais de la recherche intertextuelle, la portée d'un texte modèle sur le nouveau, l'influence qu'il lui transmet, et surtout se poser la question du statut du texte dérivé : quel est son intérêt, sa valeur propre, comment distinguer ce qui tient de l'impact intertextuel de ce qui naît de la créativité inhérente à l'auteur? Ces interrogations d'ordre général vont déterminer la problématique de ce travail de recherche, recentrée sur le cas de Marguerite de Navarre face à Boccace, mais qui pourra, par l'exemple, s'appliquer à toute la littérature intertextuelle. Nous pourrions la formuler ainsi :

Comment situer l'*Heptaméron* par rapport à son prédécesseur?

De quelle manière Marguerite de Navarre a-t-elle su exploiter et renouveler le modèle boccacien?

Comment s'est-elle approprié l'oeuvre initiale pour s'en démarquer et en faire un « *Décameron* français » autonome, novateur, et pourvu d'une esthétique et d'une idéologie propres?

En somme, nous étudierons comment une oeuvre littéraire issue d'une autre préexistante peut parvenir à exister par elle-même, de quelle manière l'imitation apparente devient détournement recherché. Un développement en trois parties nous guidera vers quelques ébauches de réponse : le premier axe de réflexion sera basé sur les éléments visibles de l'imitation du *Décameron* par la Reine de Navarre aussi bien dans l'architecture de l'oeuvre (la forme) que dans sa visée (le fond, le message) ; après quoi nous analyserons en quoi l'auteure s'éloigne du modèle en proposant des composantes originales amenant le lecteur à porter sur l'ouvrage, plus cohérent dans son ensemble, un nouveau regard plus approfondi ; pour nous intéresser en dernier lieu au message sous-jacent de chaque oeuvre respective, chacun étant intimement lié à la personnalité des deux auteurs : on verra que Marguerite de Navarre n'hésite pas à intégrer son idéologie au texte, simple littérature d'imitation au départ, et à en modifier radicalement la portée initiale instaurée par le poète italien, pour en faire un objet nouveau, riche de ses propres atouts et de sa propre pensée.

PREMIERE PARTIE :

LES INDICES INTERTEXTUELS :

UNE DETTE EXPLICITE ENVERS

BOCCACE

INTRODUCTION : AUTOUR DU TEXTE

Le lien qui unit l'*Heptaméron* au *Décaméron* apparaît comme une évidence avant même d'entrer dans le texte proprement dit : il suffit de parcourir le paratexte pour le percevoir.

Le titre tout d'abord, élément d'approche le plus immédiat dans la lecture d'un livre, établit très explicitement le rapport intertextuel entre les deux oeuvres. Après une première version de soixante-sept textes parue en 1558 et intitulée *Histoire des amans fortunez*, le second éditeur de l'*Heptaméron*, Claude Gruget, propose en 1559 *L'Heptaméron des Nouvelles*, qui d'une part rappelle le projet de départ de composer un nouveau *Décaméron* (du grec déca, dix, et éméra, journée) et souligne d'autre part l'échec de ce projet causé par la mort de l'auteure : l'*Heptaméron* (du grec hepta, sept, et éméra, journée) ne comportera que sept journées (et deux histoires dans la huitième) au lieu des dix prévues à l'exemple de Boccace. Un titre qui met en avant la relation entre les deux ouvrages, la rend instantanément perceptible aux yeux du lecteur, et qui en même temps les met en opposition par le caractère inachevé du second.

La quatrième de couverture ne laisse pas plus de place au doute en présentant l'*Heptaméron* sous le qualificatif de « *Décaméron français* », instaurant une filiation directe entre Marguerite de Navarre et Boccace de façon à attirer l'intérêt du lecteur et lui indiquer quelle sera l'orientation que prendra le récit, le guider dans son appréhension de l'oeuvre.

On trouve enfin en parcourant les notes laissées par l'éditeur des indications concrètes d'une imitation volontaire et assumée. En effet on apprend que Marguerite de Navarre aurait été stimulée dans son projet de *Décaméron français* par la traduction du

Décameron par Antoine Le Maçon (une traduction effectuée à sa demande) : « Yves Delègue (...) suppose projet et réalisation contemporains de la traduction du *Décameron* dont la reine aurait suivi le progrès avant la publication »¹. Boccace a joué à n'en pas douter un rôle essentiel et nourri de son influence l'ouvrage que Marguerite de Navarre était en train de composer. Il sera question dans les pages de présentation de l'*Heptameron* du ressenti de la Reine devant ce projet d'imitation ambitieux, se disant consciente de son infériorité par rapport à la manière séduisante et évocatrice de Boccace.

Aucune confusion possible devant le statut de l'*Heptameron* avant même sa lecture : il s'agira d'un texte directement inspiré par un maître de la littérature italienne, qui en se plaçant à son niveau devra tenter de l'égaliser et de trouver sa place, malgré l'appréhension apparente de l'auteure devant le talent attesté de son modèle.

¹ Nicole Cazauran, *L'Heptameron de Marguerite de Navarre*, p. 20.

PREMIER CHAPITRE : UN EDIFICE ARCHITECTURAL REPRIS A L'IDENTIQUE

1.1.1. STRUCTURE GENERALE

Le passage du *Décameron* à l'*Heptameron* nous place face à un visible modèle du point de vue de la structure générale des deux oeuvres. Génériquement parlant on entre dans les deux cas dans un recueil de nouvelles, motivé par un même projet : conter cent histoires sur un thème donné, en dix jours, par dix personnages, pour se divertir. Ressemblance frappante suscitée par ce rythme singulier de la décade (dix fois dix nouvelles).

Les deux recueils se présentent comme un édifice architectural rigoureusement composé. D'abord vient le prologue, qui réunit les conteurs et définit les règles du jeu à suivre. Ensuite, dix unités journées : chaque journée s'ouvre sur un mini prologue et se ferme sur un mini épilogue, où est indiqué le passage de la parole. Et à l'intérieur de chaque journée, dix micro-unités : les récits. *L'Heptameron* ne comporte pas d'épilogue, contrairement à son modèle, du fait de son inachèvement. La composition se révèle donc très similaire et peut être décrite, en empruntant les mots de Michel Bideaux, comme « un livre à deux étages de fictions »¹, entre une histoire-cadre où dix personnages partagent des contes à tour de rôle et les histoires elles-mêmes.

1.1.2. L'HISTOIRE-CADRE

Dans le *Décameron*, cent récits très divers sont liés entre eux par la narration. En 1348, une épidémie de peste noire ravage Florence, ville de débauche. Sept jeunes dames de dix-huit à vingt-huit ans, de crainte devant le fléau, proposent de fuir vers la campagne, accompagnées de trois jeunes gens. Ils rejoignent tous les dix le château d'une colline hors

¹ Michel Bideaux, « *L'Heptameron* » de l'enquête au débat, p. 11.

de Florence et décident de se divertir en se racontant dix histoires par jour pendant dix jours, sur les quinze passés en promenades et jeux. L'introduction s'achève sur ce projet de divertissement que propose Pampinea. Le contrat narratif est fixé dès le début de la première journée : un roi ou une reine d'un jour élu(e) par la communauté imposera un thème pour la journée (seules la première et la neuvième restent libres quant au choix du sujet), et désignera un conteur suivant un régime d'alternance, chacun s'exprimant à son tour sur le thème donné.

On retrouve dans l'*Heptaméron* la narration en prologue des circonstances qui réunissent nos dix personnages, rassemblés miraculeusement dans une abbaye car rescapés des pluies diluviennes de Cauterets. Comme pour la maison de campagne de Boccace, le monastère isolé par la rivière en crue pour une dizaine de jours va représenter pour eux un espace libre et immobile, coupé du monde. Outre cette ouverture similaire au *Décameron* dans la réunion des dix personnages, revient le même choix d'un passe-temps qu'est la narration des nouvelles, une activité conteuse vue comme un divertissement à visée thérapeutique (il s'agit d'adoucir l'ennui du séjour, qui menace de les faire tomber dans la mélancolie). C'est Parlamente, nouvelle Pampinea, qui propose les contes, en des termes qui avouent explicitement le projet de pastiche de l'auteure : « je crois qu'il n'y a nul de vous qui n'ait lu les Cent Nouvelles de Boccace, nouvellement traduites d'italien en français, que le roi François 1er de son nom, monseigneur le Dauphin, madame la Dauphine, madame Marguerite font tant de cas... ». Ils « se délibérèrent d'en faire autant, sinon en une chose différente de Boccace : c'est de n'écrire nulle nouvelle qui ne soit véritable histoire »¹.

Le prologue narratif de l'*Heptaméron* rappelle inévitablement le cadre inventé par Boccace. On observe un jeu d'imitation évident entre Florence et Cauterets, la peste de 1348 et les pluies de septembre comparées à un nouveau déluge, et le regroupement de dix protagonistes dans une retraite qui sera le cadre propice aux histoires : le « décor oppose un monde hostile et violent, qui trouvera son analogue dans les histoires, à un espace clos, à un lieu protégé qui sera celui de l'histoire-cadre »².

La réunion des personnages conteurs dans les deux oeuvres n'est pas une mise en scène qui s'efface après la préface, ils interviennent aussi en ouverture et en fin de

1 Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, prologue.

2 Philippe Daros et Jean Bessière, *La Nouvelle : Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès*, p. 93.

jours, servent d'intermèdes entre les récits : les nobles italiens et français ont leur rôle à jouer en préambule à chaque nouvelle. Présenter des personnages évoluant dans une histoire-cadre est en effet un procédé commode pour rassembler les nouvelles et introduire dans le recueil vie et mouvement. Le système du récit encadré prend alors une valeur structurelle inédite, le roman du séjour des devisants (les dix conteurs) constituant le tissu conjonctif des introductions et conclusions de journées et de nouvelles. L'histoire-cadre permet donc de donner une unité aux histoires, une cohérence à la matière hétérogène.

Marguerite de Navarre prend ainsi exemple sur Boccace dans la réunion d'une société conteuse à l'écart des villes – et suit en conséquence le même parti pris de l'oralité (où le lecteur entre en position d'auditeur au même titre que les devisants) – comme elle s'inspire de sa distribution des nouvelles en journées (un moyen d'imposer au conte une certaine brièveté, afin que les dix puissent être entendus dans l'après-midi), où chacun prend la parole à tour de rôle.

1.1.3. LES NOUVELLES

Les personnages de l'histoire-cadre vont donc se soumettre à un exercice particulier : raconter dix nouvelles par jour à tour de rôle. Les dix jours achevés, le *Décameron* contient cent nouvelles tandis qu'on en compte seulement soixante-douze dans l'*Heptameron*, l'oeuvre s'interrompant au début de la huitième journée et laissant le projet de Marguerite de Navarre inabouti. Essayons de présenter ces nouvelles, leur statut, leur registre, les thématiques abordées, afin de percevoir les concordances rencontrées d'un auteur à l'autre.

A première vue, aussi bien dans le *Décameron* que dans l'*Heptameron*, les nouvelles possèdent toutes les caractéristiques du conte. A commencer par le choix de faire converser dix personnages se transmettant leurs histoires les uns aux autres, repris d'une tradition orale typique des contes. Concernant le contenu des nouvelles, les auteurs s'appuient chaque fois sur un schéma type qui débute par la présentation du cadre temporel et spatial, continue avec la description des personnages, puis met en marche l'intrigue par l'accomplissement d'un geste irréparable (une sorte d'embrayage de l'action, avec par exemple l'expression brutale d'un désir, une déclaration, ou un incident causé par le

hasard), pour finalement opérer un retournement inattendu, une chute suivie le plus souvent d'une morale. L'histoire est en général constituée d'une série d'épreuves subies par le héros affrontant des opposants et parfois soutenu par des adjuvants. Comme dans les contes, l'histoire est fréquemment portée par d'heureux hasards : l'histoire des enfants perdus puis retrouvés, qui se clôt sur un mariage et le recouvrement de l'honneur parental (« Ils vécurent longtemps dans la prospérité », *Décameron*, II-6) apporte un dénouement digne d'un conte où tout finit bien après un départ plus que désastreux ; ou encore la découverte in extremis de la naissance illustre d'un personnage perdu (*Décameron*, V-6), et les retrouvailles fortuites de parents ou d'amants séparés par le destin. Les revers de fortune sont en effet un procédé courant auquel recourent nos deux auteurs (« Landolfe ou la fortune imprévue » *Décameron*, II-4), l'action de la providence jouant à son gré sur les péripéties : la tempête fait ainsi basculer brutalement les récits II-7 (« la Fortune, jalouse de leurs plaisirs, vint les traverser d'une manière cruelle ») et V-1 du *Décameron*. Autre caractéristique propre au conte, on rencontre la plupart du temps un dénouement où le mal se trouve châtié (*Décameron* : « L'avare corrigé » I-8, « Le trompeur trompé ou le faux perclus puni » II-1) et le bien récompensé (*Décameron* : « L'innocence reconnue » II-8), voire même les deux cas ensemble (*Décameron* : « L'imposteur confondu ou la femme justifiée »). Quant aux protagonistes, ils sont présentés sous des caractères stéréotypés, comme chez les personnages de contes : on a par exemple la « femme danger » qui joue de ses charmes et de ses larmes par vénalité (*Décameron* II-5), la femme d'honneur incarnée par Genève (*Décameron* II-9), ou la femme vaniteuse et sottise qui croit sa beauté digne d'attirer les passions de l'ange Gabriel (*Décameron* IV-2). *L'Heptameron* manifeste un des traits du conte par le choix de lieux flottants, brumeux : souvent on a seulement accès à un nom, l'univers n'est pas décrit, aucun pittoresque ne nous est dévoilé. Les seuls éléments mis en avant sont ceux favorables aux gestes clandestins, omniprésents dans les histoires (fenêtres, escaliers, zones d'ombre) : « *L'Heptameron* est le règne de l'ombre. Les adultères, complots et vengeances qui sont la matière de bien des contes redoutent la lumière du jour. Le faible éclairage (...) permet bien des équivoques et des déguisements »¹. Enfin, le merveilleux participe lui aussi à établir un lien puissant entre les histoires des deux recueils et la forme du conte : il est présent dans le *Décameron* seulement, à travers fantôme (IV-5), rêve prémonitoire de la mort de l'amant (IV-6), image des enfers (V-8), ami revenant (VII-

1 Colloque Marguerite de Navarre (15-16 février 1992), p. 121.

10), songe réalisé d'une femme défigurée par un loup (IX-7), jardin enchanté (X-5) et acte de téléportation (X-9). Le merveilleux est absent de l'*Heptaméron*, qui reste ancré dans un monde connu et familier où la vraisemblance demeure intacte, mais il est remplacé par la présence divine qui agit sur les destinées, perspective étrangère à l'oeuvre de Boccace.

Faut-il donc ranger les histoires des devisants dans le genre du conte? Les deux livres nous sont présentés comme des recueils de nouvelles. Or, la nouvelle se situe au croisement de plusieurs domaines. Elle appartient à la fois à l'*exemplum*, à l'anecdote et au cas, constitue une hybridation de tous les genres (récit hagiographique, anecdote historique, conte, fabliau, fait divers, commentaire, dialogue, comédie...). Et on remarque que plusieurs modes narratifs sont en effet représentés chez Boccace comme chez Marguerite de Navarre, du récit romanesque à la nouvelle exemplaire en passant par la chronique nostalgique d'un passé idéalisé, etc... Il serait donc réducteur de désigner ces récits de contes, même si la plupart en portent de nombreuses marques : l'ouverture de la nouvelle permet une grande diversité des formes narratives, et le *Décameron* comme l'*Heptaméron* en sont de parfaites illustrations.

Boccace définit son *Décameron* comme un recueil renfermant cent « nouvelles, ou fables ou paraboles ou histoires ». La fable représentant le fabliau, la parabole l'anecdote exemplaire, et l'histoire l'anecdote à fond historique. Cette citation de l'auteur met en évidence l'effet de contamination de genres au sein d'une même nouvelle, et marque son indifférence par rapport au type caractérisant ses propres histoires. Pour Boccace, la nouvelle s'assimile simplement à un bref récit de fiction. De même dans l'*Heptaméron*, les devisants associent volontiers les termes et ni l'intrigue, ni la longueur, ni le registre n'expliquent leur choix. Ce sont pour eux des synonymes. Pour donner une définition claire de la nouvelle, il s'agit d'une forme brève, un récit d'actions ayant pour cadre une réalité contemporaine. La nouvelle saisit le personnage dans un cas particulier, un détail, une situation de vie quotidienne, singulière, dramatique ou cocasse, avec un effet de suspens ou de chute. La nouvelle dirait une anecdote singulière, supposée récente. Le conte quant à lui reprendrait, dans un décor moderne, un schéma folklorique stéréotypé. Une distinction bien déterminée aujourd'hui, mais à l'époque c'est tout un, et nouvelle et conte sont pris indifféremment l'un de l'autre. Pour preuve cette définition de Furetière datant de la fin du XVIIe siècle : « Nouvelle (...) est aussi une histoire agréable et intriguée ou un conte plaisant un peu étendu »¹. Ainsi, les « contes » du *Décameron* et de l'*Heptaméron* sont à

1 Philippe Daros et Jean Bessière, *La Nouvelle : Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès*, p. 70.

prendre au sens très large de produits d'une activité narratrice, d'un narré. L'emploi des mots « nouvelle », « conte » et « histoire » sont le fait d'une indifférence terminologique, la nouvelle désigne des récits très divers. Michel Bideaux conclut sur ce point : « Il serait bien aléatoire de se fonder sur le lexique de l'*Heptaméron* pour tenter de déterminer ce qui, dans le recueil, est conte, histoire, ou nouvelle. Une indifférence dont Boccace fournissait déjà l'exemple, puisqu'il annonçait dans le *Proemio* de son *Décameron* son intention de proposer « cento novelle, o favole o parabole o istorie », comme on voudra les appeler »¹.

Si les nouvelles sont marquées par une multiplicité de genres différents, les cas qu'elles traitent retiennent l'attention par leur grande variété, tant dans leur ampleur que dans les tonalités et les thématiques. Au sein de chacun des recueils, on passe « du comique le plus simple au tragique le plus violent, de la péripétie d'un instant aux intrigues compliquées durant des mois »². Comédies et fabliaux (c'est-à-dire des contes à rire basés sur l'observation des moeurs et le comique de situation) côtoient les meurtres, viols et amours malheureuses, dans des anecdotes de quelques lignes à des aventures d'une dizaine de pages. Un bref repérage des différents registres utilisés nous aidera à percevoir les histoires contées dans toute leur diversité. Tout d'abord les comédies. Pour faire rire, l'auteur reprend des schémas comiques anciens, des jeux connus issus de la tradition médiévale où la brièveté s'impose et où le rire de la compagnie vient marquer la qualité de l'aventure. Malentendus, tromperies réussies, quiproquos et retournements : sous l'apparente diversité des incidents, un même schéma illustrant l'adage « tel est pris qui croyait prendre » (l'histoire du trompeur trompé) revient, avec des personnages pris à leurs propres pièges. Quelques exemples de nouvelles comiques que l'on trouve dans l'*Heptaméron* : la mésaventure de Roncex découverte salie aux commodités par des gentilshommes (II-1), le prétendu pain de sucre (un étron) du valet donné à l'avocat et qui dégèle en dégageant une puanteur infecte (VI-2), ou encore le récit ridicule du milord justifiant la coquetterie de son gant (VI-7). Les divertissements font également partie intégrante des deux recueils. Ce ne sont pas des histoires comiques à proprement parler, ils visent surtout à séduire l'attention par un lent développement, plaire par l'agrément du récit. Il s'agit plutôt de contes « à sourire », plaisants. Il existe deux possibilités. Soit le plaisir nous est donné de suivre une intrigue complexe et chargée de matière ; ce qui importe dans

1 Michel Bideaux, « L'*Heptaméron* » de l'enquête au débat, p. 272.

2 Philippe Daros et Jean Bessière, *La Nouvelle : Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès*, p. 74.

ces contes est de suivre point par point les calculs, les attaques et succès variables. Il est question d'intrigues de séducteurs marquées par une insistance sur l'action et une certaine indulgence sur la conduite. Violence et galanterie y font bon ménage, l'objectif étant de plaire par une action qui garde son imprévu. Soit, au contraire, on entre dans le charme des méandres de l'analyse, dans ces jeux de l'apparence et de la vérité où l'ambiguïté domine. Ici la parole se fait à la fois dissimulation volontaire et aveu détourné, on cherche à déceler un jeu secret et mouvant (par exemple la vérité du désir sous l'aveu d'une dévotion de parfait amant) dans ces récits où les notations psychologiques importent plus que les incidents. On trouve aussi des histoires piteuses, ou encore des spectacles de violence. Par exemple dans *l'Heptaméron* le suicide de la femme abusée qui tue accidentellement son bébé sous ses convulsions d'agonie : la force du conte tient à l'absence de tout commentaire pathétique, à la précision du geste, la netteté de l'image, dans un style neutre, détaché, impassible. Enfin les contes noirs, art de créer l'inquiétude, l'angoisse de ce qui n'est pas encore arrivé, et l'horreur devant ce qui arrive enfin. Caractérisés par l'insolite et l'horrible, on en trouve un exemple dans *l'Heptaméron* avec la femme rasée qui boit dans un crâne, violence imprévue sur fond de réalité quotidienne où grandit l'attente inquiète du lecteur quant à l'explication de cette vision anormale. En résumé, histoires piteuses, sanglantes ou bouffonnes se mêlent dans les deux oeuvres, donnant aux deux recueils toute leur richesse expressive. Il peut même arriver que deux tonalités contradictoires se superposent au sein d'une même nouvelle, à l'exemple du récit de la mort du duc de Florence (l'assassinat d'Alexandre de Médicis) dans *l'Heptaméron*, une histoire oscillant entre le tragique (dans le statut des personnages, le dénouement, la mise en scène du meurtre et le décor) et le burlesque (le duc est victime d'une ruse et non mort au combat, l'instrument du meurtre n'a rien de noble, le registre est commun voire trivial, la tonalité générale prête à sourire au lieu de susciter horreur et pitié). Horreur tragique et rire burlesque se côtoient et s'entremêlent, illustrant l'hybridité des nouvelles choisies par Boccace et Marguerite de Navarre.

Les thèmes abordés dans ces nouvelles sont eux aussi très variés. La dynamique des passions tient un rang privilégié, mais les deux recueils ne se réduisent pas à cette seule thématique. On trouve ainsi des histoires d'époux cocus (*Décameron* VII-1 et 2), de jalousies et de vengeances (*Décameron* IV-9, le mari cuisine à sa femme le coeur de

l'amant et le lui donne à manger), des amants infortunés, des entreprises amoureuses, des tromperies (la sixième journée de *l'Heptaméron* porte toute entière sur le thème des tromperies, par avarice, vengeance ou malice) et fourberies (*Décameron* II-9, intrusion nocturne chez une épouse sage pour gagner un pari de conquête ; *Heptaméron* IV-9, la chambrière se fait passer pour un esprit pour chasser ses maîtres et vivre seule avec son amant), des nouvelles racontées pour les réparties plaisantes des personnages (*Décameron* VI-4), des facéties diverses (*Décameron* VIII-5, la culotte du juge baissée par des farceurs en plein tribunal) et autres mauvais tours entre hommes et femmes (*Décameron* IX-3, les amis du sot Calandrin lui font croire qu'il est tombé enceinte ; *Heptaméron* VI-8, une dame trompe l'un de ses serviteurs, lui donnant rendez-vous dans sa chambre et criant au larron par la fenêtre pour l'humilier). Néanmoins, si les sujets traités du *Décameron* à *l'Heptaméron* sont similaires, il ne faut pas pour autant conclure à une preuve de l'imitation de Marguerite de Navarre sur Boccace. En effet l'auteure de *l'Heptaméron* puise, par rapport au fond thématique, moins dans Boccace que dans un patrimoine universel. La veine gauloise constitue la source principale des conteurs de son temps, et Marguerite de Navarre ne fait que remanier des thèmes usés du répertoire populaire : quiproquos, peinture grotesque de la vie conjugale, scénario sans surprise du trompeur trompé. Avant tout rapprochement thématique avec Boccace, il faut prendre en compte l'incertitude du modèle, car la Reine a pu en mêler plusieurs : érudite et entourée de riches bibliothèques, de nombreux autres auteurs ont pu l'influencer. Et l'on ne doit pas oublier toutes ces histoires qui circulaient oralement de cercle en cercle dans les sociétés aristocratiques, des histoires répétées de génération en génération et dont Marguerite pouvait s'inspirer. Les sources se diluent, révélant le problème de l'intertextualité : elles sont le fait de réminiscences diverses, de variantes d'un fonds commun, de variations par rapport au modèle préexistant, de remodelages et de libertés. Un mélange qui brouille les pistes quant à savoir à qui attribuer l'ascendance première. Cependant, au milieu de cette grande diversité émergent deux thèmes clés qui viennent rassembler les nouvelles dans une certaine unité, autour d'un noyau central : « le champ couvert par les nouvelles est d'une rare homogénéité : toutes, ou peu s'en faut, parlent d'amour et de mariage »¹. Au sujet amoureux sont associées violence, tromperie, cruauté, hypocrisie. On peut relever par exemple l'intrusion nocturne du palefrenier pour coucher avec la reine, dupée (*Décameron*

1 Michel Bideaux, « *L'Heptaméron* » de l'enquête au débat, quatrième de couverture.

III-2), ou la ruse de Philippe pour coucher avec Catella à la place de son mari : elle le découvre, mais révéler ce crime lui coûterait le déshonneur, aussi elle passe son viol sous silence (*Décameron* III-6). Les nouvelles sur le mariage portent quant à elles sur la question de la fidélité et surtout de l'infidélité, abordent de nombreux cas de mésalliances et les affrontements entre amants ou époux et opposants liés à ces mésalliances. Le mariage représente un moyen d'accéder à la fortune ou d'accroître son avoir. Il existe des bons ou des mauvais mariages, selon qu'ils sont ou non profitables. Un mariage socialement équilibré reçoit, en règle générale, l'assentiment de tous, tandis qu'il est considéré comme non recommandable en cas de conjonction de deux fortunes médiocres (car une telle union engendrerait une grande gêne matérielle). Le mariage de Poline se trouve ainsi interdit car les amants sont trop pauvres tous deux (*Heptameron*, II-9). Une ambitieuse stratégie se révèle dans l'acceptation ou non du mariage du jeune amant, où seule l'amélioration du statut social est visée. Cette loi cruelle où le choix n'appartient qu'à la famille ou au maître débouche sur des relations illégitimes, en général soustraites au regard de la communauté, des institutions civiles et religieuses, mais où l'opposant est incarné par la figure du père, ou du frère, dotés d'une propension à abuser de leur investiture. Dans le *Décameron*, le père de la jeune femme refuse son mariage avec un prétendant pauvre (V-2) ; dans la nouvelle suivante, le père de Pierre, de bonne naissance, refuse son union avec Angéline, de naissance obscure (V-3) ; dans la nouvelle II-7 le père choisit l'époux de sa fille par dette envers cet homme ; l'opposition du père cruel de la nouvelle IV-1 va jusqu'au meurtre de l'amant. On retrouve aussi dans l'*Heptameron* cette opposition de la famille devant un rang social inconvenant, comme par exemple la nouvelle I-9 sur un nouveau mariage impossible. Des mariages clandestins (contractés par des mineurs sans le consentement des parents) naissent de ces situations répressives : dans l'*Heptameron* le comte de Jossebelin fait exécuter le mari secret de sa soeur et emprisonne cette dernière dans un château (IV-10), une marque flagrante d'injustice car la femme se trouve en droit de se marier sans le consentement fraternel et dispose de l'âge légal pour le faire. Les mésalliances ne concernent pas seulement les mariages socialement incompatibles, mais également les mariages contre-nature. Dans le *Décameron*, le vieil époux impuissant invente un calendrier de jeûnes pour pouvoir justifier son abstinence, et fait montre de jalousie envers sa jeune épouse, femme de chair et de plaisir (II-10) ; Boccace condamne ces unions où le désir naturel de la jeunesse se trouve ainsi réprimé : le vieil homme meurt de chagrin, cocu

et humilié sous les railleries de son entourage. On retrouve plus loin, dans la nouvelle IV-10, les mêmes prétextes à abstinence du vieux mari, où la jeune femme est à nouveau contrainte de prendre un amant pour pallier au manque de respect du devoir conjugal. La dernière nouvelle de la cinquième journée présente cette fois un homme homosexuel ne satisfaisant pas sa femme, qui le trompe avec de multiples amants. Mêmes cas dans l'*Heptaméron*, où une jeune femme épouse un homme vieux et borgne et prend un amant : sa subtilité pour le cacher la fait échapper au danger et ridiculise le mari trompé (I-6). Une image plutôt négative de l'amour et du mariage qui se reflète donc d'un recueil à l'autre.

On a ainsi pu noter de nettes convergences entre l'oeuvre de Boccace et celle de Marguerite de Navarre du point de vue de la structure du texte, entre une histoire-cadre réunissant dix aristocrates en quête de divertissement dans un lieu paisible éloigné du monde, et des nouvelles réparties en journées comportant une large palette de formes narratives et d'intrigues (variété de situations évoquée au moyen de toutes les tonalités possibles), et un fonds thématique fourni identique d'un recueil à l'autre mais qu'il est inutile de mettre en relation car issu de lieux communs de la littérature d'époque : néanmoins la question de l'amour et du mariage traités dans leur fragilité permet d'établir un lien intertextuel indéniable entre les deux oeuvres.

DEUXIEME CHAPITRE : LA FONCTION SATIRIQUE

Outre la forme proprement dite du texte, on retrouve également l'empreinte du *Décameron* chez Marguerite de Navarre à travers le message que transmettent les nouvelles, entre fonction satirique et fonction didactique. Etudions pour commencer la satire, humaine d'abord, puis sociale et contemporaine, et enfin religieuse.

1.2.1. UN TABLEAU DE MOEURS

Les censeurs de Boccace décrivaient sa langue comme étant « méchante et venimeuse ». Il leur répondait, du fait qu'on ne trouve plus rien de stable dans le monde et que tout se perd dans une perpétuelle vicissitude, que sa langue « pourrait bien avoir subi le sort commun ». La dénonciation des travers humains tient une place prépondérante dans les histoires, essentiellement portées sur la peinture des vices de leurs personnages. Ces personnages sont d'ailleurs représentés dans toute leur diversité (riches, pauvres, princes, dames, gentilshommes, cordeliers...) de façon à ce que personne ne soit épargné. Les mensonges et l'hypocrisie des rapports hommes / femmes sont les traits les plus fréquemment passés au crible. Dans l'*Heptameron* le personnage de Belhôte, serviteur de Madame de Neufchâtel, est assuré par celle-ci que des Cheriots (homme de condition inférieure) n'est pas son amant et qu'elle n'est pas déshonorée ; mais Belhôte surprend l'homme quittant sa chambre de nuit et découvre la malhonnêteté de la dame (VI-3). Avarice et orgueil sont également condamnés, comme la mauvaise foi naturelle de l'homme dont on trouve un exemple dans le *Décameron* : l'abbesse réprimande une nonne mais porte par erreur, à la place de sa coiffe, la culotte du prêtre avec qui elle a commis la même faute (IX-2). Une critique récurrente de la concupiscence et de la malice (ou finesse) ressort dans l'*Heptameron* : dans la nouvelle V-5 le mari et sa chambrière sont surpris dans le jardin par la voisine : il la devance avant qu'elle n'aille alerter sa femme, qu'il mène au jardin pour accomplir son devoir conjugal ; quand la voisine le dénonce, l'épouse rit en croyant à un malentendu, une confusion de la voisine entre elle et sa chambrière, et

l'homme se trouve sauvé par sa ruse malhonnête. Enfin les cas de jalousie, extrêmement répandue chez les personnages, sont dénoncés par la mise en avant de ses ravages sur les destinées humaines. Les deux amis de la nouvelle V-7 de l'*Heptaméron* sont touchés par ce fléau et leur existence en est bouleversée : le mari soupçonne sa femme et son ami, mais nie sa jalousie devant ce dernier (qui l'aurait considérée comme normale, mais se serait offusqué qu'il la lui dissimule) ; l'ami finit par découvrir la vérité, les deux coeurs séparés par le mensonge et la jalousie amènent à la division des biens communs et l'ami fait le mari cocu par vengeance. Toujours dans l'*Heptaméron* (VII-10), la duchesse humiliée par le refus d'un gentilhomme (loyal envers son maître le duc) se venge en le dénonçant à son mari. Pour s'innocenter, le gentilhomme avoue être le serviteur d'une femme plus belle que la duchesse, à savoir la nièce du duc. Ce dernier cède devant les plaintes de la duchesse et révèle l'identité de la femme aimée à sa place. Par jalousie, elle divulgue l'amour secret des amants au grand jour, et la nièce déshonorée se suicide en haïssant le gentilhomme d'avoir parlé. Actes consécutifs à la jalousie destructrice de la duchesse, le gentilhomme se tue de culpabilité et le duc égorge sa femme pour son châtement. Un exemple de mari jaloux dans la nouvelle VII-4 du *Décameron*, puni par l'auteur (trompé, châtié, critiqué pour son comportement par une leçon générale adressée à lui et non à la femme adultère). Enfin la nouvelle VII-5 où le mari se montre obsédé par une jalousie infondée : trompé, ridiculisé, il comprend que la jalousie n'est qu'une perte de bon sens et reprend confiance en sa femme, juste au moment où, ironie du sort, il devient cocu. Tous ces portraits nous offrent une image très dépréciative d'une nature dominée par le vice, et les différents dénouements proposés trahissent souvent la condamnation de l'auteur, que ce soit Boccace ou Marguerite de Navarre, devant cette perte des valeurs humaines manifeste.

1.2.2. CRITIQUE D'UNE SOCIÉTÉ EN DECLIN

Le succès du *Décameron* au XVI^e siècle tient en partie à cette visée satirique des nouvelles, entre la dénonciation d'un présent corrompu et la mise en perspective d'un idéal passéiste. Les lecteurs de l'époque étaient « sensibles à cette nostalgie pour le temps passé où régnaient courtoisie et magnanimité, à la critique du temps présent, de la bourgeoisie mercantile enfermée dans ses préjugés moraux traditionalistes et rigoristes, en

contradiction avec l'affirmation individuelle des sentiments et de la raison, à l'affirmation de « l'instinct vital »¹. Boccace n'aura de cesse de confronter dans ses histoires présent et passé, faisant ressortir la dégradation sociale de « ce siècle pervers et corrompu » (*Décaméron*, VII-3). La nouvelle I-8 évoque la déchéance du courtisan contemporain à travers la représentation d'un idéal, un courtisan français honnête et droit, généreux et homme d'esprit. Il reflète le courtisan dans son ancienne acception : son rôle était de secourir les malheureux, ramener la paix, la joie et l'amitié dans les familles, il montrait un esprit cultivé et s'efforçait de réprimer les vices de ses inférieurs. Ce modèle d'homme vient renforcer la satire du courtisan actuel, dépravé et ignorant, se qualifiant à tort de gentilhomme, querelleur, malin, avili, et croupissant dans le vice quand il est censé faire régner la vertu. La monarchie est elle aussi critiquée, et ce par le même procédé : les bonnes actions d'un roi dans la nouvelle X-7 ramènent l'auteur à une réflexion sur ce qu'ils sont devenus avec le temps, c'est-à-dire des hommes tyranniques et cruels. L'éloge de l'amitié (X-8), symbole de générosité, de reconnaissance, de compassion, marque de grandeur, inspirant courage et charité et entretenant les plus beaux sentiments, est aussitôt contrebalancée par le regret de l'auteur devant sa disparition progressive au profit de l'égoïsme : les hommes devenus personnels la négligent alors que seule l'amitié résiste à toutes les épreuves. Le *Décaméron* exprime au long des neuf premières journées la vision désenchantée d'un présent déclinant, dépourvu des valeurs humanistes d'antan et sombrant dans le vice. La dernière journée, axée sur les plus grandes vertus et teintée d'une profonde nostalgie, apparaît comme un hommage à ce passé idéalisé et tombé dans l'oubli, fortement regretté par Boccace.

La satire sociale contemporaine est également à l'oeuvre dans l'*Heptaméron*. Marguerite de Navarre dénonce l'intolérance d'une société normative et brutale, où les impulsions les plus innocentes se heurtent aux jugements des proches. L'autre est dans les contes celui qui soupçonne, épie, dénonce : le recours à la dissimulation s'avère une nécessité permanente. Les exigences du paraître transforment les personnages en silhouettes fugitives, traquées, presque honteuses, des victimes d'une société où seuls sont pris en compte honneur et réputation.

1 Colloque Marguerite de Navarre (15-16 février 1992), p. 103.

1.2.3. LA SATIRE RELIGIEUSE

Le *Décameron* s'inscrit dans une tradition anti-monastique dans laquelle les religieux sont tournés en dérision pour leur comportement scandaleux, ainsi que le peuple pour sa crédulité dévote et son aveuglement. De nombreux vices leur sont reprochés : avarice (I-2), hypocrisie (ils véhiculent de faux préceptes aux croyants pour satisfaire leurs désirs, III-8), blasphème (un religieux se fait passer pour l'Ange Gabriel pour attirer une femme, IV-2), charlatanisme (le frère Oignon profite de la sottise du peuple, leur présentant de fausses reliques pour accroître les bénéfices de sa quête, VI-10). La nouvelle III-4 met en scène l'aveuglement idiot de Pucio, croyant naïf cocu par un religieux en qui il accorde toute sa confiance et dont il suit scrupuleusement les ridicules procédés chrétiens, pénitence spéciale pour accéder au paradis inventée par le moine pour lui ravir sa femme pendant qu'il se livre à ces superstitions. Le narrateur conclut : « Les moines sont ingénieux pour leurs intérêts, surtout pour ceux de la paillardise ». On retrouve une réflexion personnelle du narrateur dans la nouvelle VII-3, qui explicite la satire. Renaut, prêcheur de beaux discours mais sans les suivre, convoite une femme mariée : « Il se conduisait comme font les moines d'aujourd'hui ». Le narrateur / auteur (la distinction reste confuse) ajoute : « Pour moi, malgré l'indulgence qui m'est naturelle, je ne puis voir sans surprise et sans indignation combien ils ont dégénéré et combien ils dégènerent tous les jours ». Il poursuit par une phrase exclamative trahissant son mépris des religieux : « Dieu veuille remédier à ces abus, en ouvrant enfin les yeux aux imbéciles qui les nourrissent et les engraisent de leurs charités! ». La nouvelle III-7 reste la plus éloquente, par son long portrait négatif de la religion livré par Tédalde (victime d'une rupture amoureuse douloureuse à cause d'un confesseur ayant menacé son amie de l'enfer pour adultère) et qui vient résumer tous les abus des religieux. C'est l'image d'une institution corrompue, dégradée avec le temps, qui nous est dépeinte : avant pieux et sobres par mépris pour les choses du monde, les moines vivent aujourd'hui dans le luxe et la coquetterie, sont avides de richesses, dupant et épouvantant les sots (par les aumônes et messes promettant la rémission des péchés, la quête d'argent pour le repos de l'âme des proches défunts) ; ils entrent dans le cloître non pour l'amour de Dieu mais par oisiveté et pour échapper à la misère grâce aux dons des croyants, et s'enrichissent en recommandant aux autres la pauvreté. En somme ils condamnent hypocritement les vices pour mieux en profiter eux-

mêmes : « ceux qui déclarent en chaire le plus violemment contre la fornication sont les plus ardents à courtiser, à séduire, à débaucher ». Tédalde achève son réquisitoire virulent par cette question rhétorique incitant à la liberté individuelle : « Faut-il courir après ceux-là, et les prendre pour les directeurs de notre conduite? ». On lit au travers de toutes ces attaques le profond dégoût de Boccace vis-à-vis de l'institution religieuse.

L'époque de Marguerite de Navarre est marquée par un relâchement quasi général de la règle monastique. Les couvents font scandale par leur désordre. L'inconduite de certains religieux (paresseux, vagabonds, dissolus, qui ne vaquent pas au service divin mais vivent aux dépens d'autrui sans jamais fournir de labeur, paillards, débauchés, bons à rien sinon à duper leurs victimes) et leur hypocrisie leur valent une réputation détestable : « ils savent (...) se faire accueillir dans les familles (...), devenir directeurs spirituels. Les mauvaises langues ajoutent vite : capter les héritages, avoir part au lit »¹. Une hostilité profonde ressort de l'imaginaire collectif, de sorte que se moquer des moines au XVI^e siècle apparaît comme une convention littéraire, une simple reprise des griefs traditionnels accumulés au long de trois siècles d'écrits satiriques et de représentations fantasmatiques négatives. Les railleries présentes dans *l'Heptaméron* sont donc liées à la tradition littéraire du moment. La satire des moines, vive et partout éparse dans l'oeuvre (elle concerne quatorze des soixante-douze nouvelles), leur reproche de se montrer luxurieux alors qu'ils professent la chasteté, de s'impatroniser dans les familles, ou encore de s'emparer des biens et des personnes. Une unité de ton transparaît dans leur représentation, constante dans la réprobation.

L'erreur principale concernant les religieux est de se fier en une créature, comme on se fierait au Créateur : « Ceux qui devraient avoir pour seule mission de favoriser l'élan vers Dieu (...) se complaisent à faire figure d'intercesseurs tout-puissants »². Ces moines abusant de leur autorité sont accusés d'inspirer à l'homme une confiance en soi-même et en ses oeuvres, et de promettre le salut à travers l'accomplissement de rites dont ils détiennent les règles. Le blâme porte essentiellement sur le modèle qu'ils proposent, une mauvaise doctrine qui trompe la naïveté des croyants, et sur leur vie intérieure. Les nouvelles proposent une multitude d'exemples à propos des entreprises déloyales des religieux. Leur intérêt et leur cupidité sont dévoilés dans la nouvelle VI-6, où un confesseur marie son

1 Michel Bideaux, « *L'Heptaméron* » de l'enquête au débat, p. 295.

2 Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, p. 267.

compagnon religieux pour lui assurer une vie facile et récupérer la dot. Leur concupiscence apparaît au travers du religieux amoureux de Marie Héroët (III-2) : devant les refus de la femme, il aura recours à la ruse, à la violence, aux menaces (excommunication, humiliation publique pendant le sermon, damnation), aux mensonges (il présente la fornication comme un péché de peu d'importance) et à l'abus de pouvoir (il demande à vérifier sa virginité par lui-même, pour s'assurer qu'elle n'a pas péché). Certains iront même jusqu'au viol, à l'exemple du cordelier De Valé (V-6) : en fuite après que ses poursuites envers une femme ont échoué, il est accueilli dans un nouveau logis et prend de force la fille d'une dame qui lui avait donné pour charge de la châtier de sa paresse (la mère croit qu'il la corrige et n'écoute pas les cris de sa fille). Ces religieux, bien pires que les autres hommes selon les dix devisants, ne reculent pas non plus devant l'inceste (« Abomination d'un prêtre incestueux qui engrossa sa soeur sous prétexte de sainte vie, et la punition qui en fut faite », IV-3), couvrant leurs péchés du manteau de Dieu en invoquant le « miracle » de l'enfantement de la nonne comme action de grâce du Saint-Esprit. La nouvelle IV-1 conte l'histoire d'un religieux criminel, qui profitant de son droit d'entrée chez le mari (par confiance dévote) massacre deux servantes, coupe les cheveux de l'épouse et la déguise en cordelier pour l'enlever. Mais les récits mettant en scène des religieux restent surtout focalisés sur leur hypocrisie, vivement condamnée par l'auteure comme par les dix narrateurs. Parlamente utilise l'image du diable qui se cache sous l'ange pour insister sur le danger de cette hypocrisie : elle dit des cordeliers qu'ils « parlent comme des anges et sont importuns comme diables » (*Heptaméron*, I-5). La défiance des devisants à leur encontre va jusqu'à la répulsion. D'ailleurs, on peut noter à travers tous ces contes de cordeliers que jamais aucune grâce ne leur est faite, et qu'on exige toujours pour eux les plus sévères châtements. C'est ainsi que les religieux coupables se retrouvent soit hués (dans « la batelière » (I-5) les deux cordeliers sont punis de leur concupiscence par les moqueries et les insultes des villageois avant d'être faits prisonniers), soit ligotés, battus de verges, mutilés (dans la nouvelle V-8 un cordelier prend la place du marié dans le lit nuptial pendant que son compagnon fait le guet ; quand le mari comprend la ruse devant la lassitude de sa femme, il les poursuit aidé de ses amis et leur coupe bras et jambes après les avoir battus, puis ils sont laissés à l'abandon dans leur triste état), ou bien brûlés (dans la nouvelle IV-1 les moines coupables d'enlèvements de femmes sont tous brûlés avec leur monastère). L'auteure elle-même intervient dans la nouvelle VIII-2 pour punir le religieux :

un prieur couche avec une religieuse, lui assurant qu'il n'y a pas offense à Dieu tant que le scandale est évité ; les remords de la femme la poussent à se confier à la Reine de Navarre, qui lui conseille la repentance continuelle et envoie une lettre ordonnant que le prieur soit chassé. Tous ces châtiments viennent marquer la violente réprobation dont ils sont l'objet. A l'opposé, l'image idéale des religieux gens de bien, chastes, prêchant purement et simplement l'Ecriture, vivant sans scandale, sans ambition ni convoitise, ne sera jamais incarnée dans les contes. L'explication de Parlamente : « Mais de ceux-là ne sont pas tant les rues pavées que de leurs contraires ».

TROISIEME CHAPITRE : LA FONCTION DIDACTIQUE

La nouvelle est un genre qui entend se différencier du roman et peut se définir ainsi : « La nouvelle dit qu'elle dit vrai. Elle se donne pour objet la relation d'événements, de faits, d'incidents ou d'accidents authentiques, certifiés par un témoin digne de foi ; nouveaux, survenus récemment, de fraîche mémoire ; non encore racontés (...) et exemplaires, dignes d'être racontés, assez étonnants pour susciter l'intérêt, et donner lieu à une « leçon ». »¹. Le courant de la littérature exemplaire est donc fondamentalement lié à la nouvelle, et ressort nettement du *Décameron* et de l'*Heptaméron*. Un *exemplum* est à l'origine une anecdote racontée pendant l'office pour distraire et concrétiser un sermon. J. Le Goff le décrit comme un « récit bref donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire ». Il est donc utilisé pour servir d'appui à une leçon, acceptée par tous comme vérité. Michel Bideaux insiste dans son ouvrage sur la force démonstrative de l'*exemplum*, visant à faire admettre des vérités par un mode d'explicitation d'un impératif universel : « Proposer l'imitation d'une conduite exemplaire que la transparence de l'écriture donne à voir comme à travers un miroir, telle est la fonction ordinaire de l'*exemplum* »². Il souligne la portée didactique de l'*exemplum*, son objectif d'instruire l'auditeur (« L'*exemplum* est un témoignage qui se donne pour preuve »³) tout en se positionnant comme élément récréatif par l'agrément de sa narration, par le caractère plaisant propre à l'illustration d'une vérité. Le *Décameron* et l'*Heptaméron* proposent ainsi par l'intermédiaire des contes des exemples à imiter ou à éviter, le but étant de mettre la faute devant les yeux de l'auditeur pour en tirer une morale, soit une mise en garde soit un modèle de comportement ou de vertu. Une nouvelle exemplaire issue du *Décameron* : deux hommes affreux se rencontrent et se moquent l'un de l'autre. La leçon ne se fait pas attendre : « Cette anecdote, dont je puis garantir la vérité, nous apprend qu'il ne faut jamais railler les autres, quand on fournit soi-même matière à la raillerie » (VI-5). L'exemplarité des nouvelles est davantage affirmée dans l'*Heptaméron*, sa fonction principale étant de rendre plus sage par l'exemple. Ainsi

1 Dominique Bertrand, *Lire l'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, p. 19.

2 Michel Bideaux, « L'Heptaméron » de l'enquête au débat, p. 38.

3 Michel Bideaux, « L'Heptaméron » de l'enquête au débat, p. 45.

l'histoire I-2 de la muletière, martyre de chasteté : violée et poignardée pour avoir refusé des avances adultères, elle meurt en rendant grâce à Dieu. Tous les conteurs s'accordent sur cet exemple de vertu, dont l'utilité consiste à changer le comportement des « folles », des femmes de moeurs légères, pour adopter celui de cette femme. De même l'exemple de Floride (I-10), résistante malgré son amour, qui recourt à l'auto-mutilation pour ne plus tenter son ami. A côté des exemples à suivre, ceux à fuir : l'exemple de Jambique (V-3), moins soucieuse du regard de Dieu que de celui des hommes, se disant femme de bien tout en menant une vie volage. Ou encore la nouvelle V-9 sur une femme qui multiplie les amants, cachés dans sa garde-robe à tour de rôle : son jeu découvert, les amants la saluent à la messe, enchaînés comme des esclaves pour l'humilier, mais elle ne change pas de contenance et n'éprouve aucune honte, préférant son plaisir scandaleux à son honneur. Beaucoup de cas singuliers sont dans l'*Heptaméron* traités en *exempla*, insistant sur la leçon qui tourne parfois à la prédication : ainsi l'exemple de foi de Marie Héroët (III-2), qui trouve en Dieu sa résistance contre le péché et sa patience contre les tribulations, et ne craint pas les menaces car juge son honneur devant le Tout-Puissant plus important que son honneur devant les hommes.

Le genre de la littérature du « miroir », qu'on retrouve aussi dans les deux oeuvres, ajoute au caractère didactique des contes. Il s'agit de conseils donnés par l'auteur au moyen d'exemples concrets, soit à l'intention des princes sur la meilleure manière de diriger son royaume, soit pour les dames mariées en tant que « mode d'emploi » du mariage. Dans le *Décameron*, la nouvelle X-6 présente un serviteur donnant une leçon au roi sur la nécessité de contrôler sa passion afin de représenter un modèle pour ses sujets. Et la dernière nouvelle du recueil met en scène Griselda, modèle d'épouse par son humilité et sa docilité : comme elle a obéi à son mari en toutes circonstances, le lecteur fidèle doit obéir à Dieu. Il s'agit d'un texte allégorique sur la constance, la patience dans les épreuves, un miroir qui peut valoir pour tous les lecteurs. L'*Heptaméron* propose aussi des nouvelles « miroirs », donnant exemple aux épouses sur la vertu de la patience (comme l'avait fait Boccace avec Griselda). Dans la nouvelle IV-7 une femme trompée essaie pendant un an de changer son mari par la douceur (lui présentant tous les soirs un bassin pour se laver, afin de lui faire comprendre qu'il revient d'un endroit sale) en le faisant culpabiliser, mais il ne se corrige pas ; surpris avec la plus laide et sale chambrière, elle finit dans son

humiliation par mettre le feu à la chambre et il jure fidélité devant la menace. Dans la nouvelle qui suit (IV-8) la femme cocue arrange le logis de la maîtresse pour que son mari lui revienne en meilleur état ; reconnaissant pour sa bonté, il change de vie, estimant sa faute aussi grande que la réaction de son épouse honnête. Il sera l'un des rares maris à avoir été gagné par simple patience et amour.

Cependant, les vérités exemplaires sur l'homme que tentent de transmettre nos dix conteurs de l'*Heptaméron* se révèlent souvent problématiques : l'exemple devient cas quand il pose problème, du fait de circonstances ou d'une nature exceptionnelles. A partir de là, les devisants abandonnent l'ordre didactique de l'*exemplum* pour une interrogation morale ouverte et pleine de possibilités. Il en va de même dans le *Décameron* : si la fonction didactique des contes est souvent mise en exergue, l'oeuvre se situe moins dans un souci d'exemplarité que de pur divertissement.

« Aucun recueil français n'avait encore si fidèlement reflété l'apparence du fameux recueil italien »¹. Les liens intertextuels qui unissent l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre au *Décameron* de Boccace sont donc question d' « apparence », et ils interviennent à plusieurs niveaux : on retrouve d'une oeuvre à l'autre une même structure générale (la distribution des nouvelles en journées, le rythme particulier de la décade, la division de l'oeuvre entre histoire-cadre et nouvelles), ainsi que des caractéristiques littéraires identiques (hybridation des genres narratifs, diversité des registres, intrigues semblables centrées autour des thèmes clés de l'amour et du mariage), et enfin un même objectif littéraire porté vers la dénonciation (humaine, sociale, religieuse) et l'enseignement ludique (*exempla* indiquant à l'aide d'anecdotes concrètes les conduites à imiter et à éviter). Marguerite de Navarre semble ainsi s'être servi du modèle initial inventé par Boccace – reprenant la forme, le moule où disposer sa collection de nouvelles – mais sur lequel elle a librement composé. On verra en deuxième partie quelles sont les variations apportées par la Reine et qui font sa manière propre, et dans quelle mesure on peut dire que « ni l'histoire-cadre, ni l'architecture de l'ensemble, ni la fonction des récits ne restent subordonnés à son modèle ».

1 Philippe Daros et Jean Bessière, *La Nouvelle : Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès*, p. 69.

DEUXIEME PARTIE : L'APPORT PERSONNEL DE MARGUERITE DE NAVARRE : UNE HISTOIRE-CADRE RENOUVELEE ET ENRICHIE

PREMIER CHAPITRE : L'EGALITE DES SEXES FAVORISEE

Marguerite de Navarre ne se contente pas d'une pâle imitation de son modèle, mais tente de s'en démarquer en insufflant aux éléments inspirés du *Décameron* sa touche personnelle. La relation hommes / femmes s'en trouve ainsi bouleversée, car donnée à lire dans un nouveau rapport d'égalité. A commencer par l'égalité dans la prise de parole des devisants, favorisée par la suppression du « roi » décameronien. En effet, dans le *Décameron* la journée est placée sous le commandement du roi ou de la reine du jour, qui décide de la circulation de la parole dans le groupe. Le procédé est différent dans l'*Heptameron* : les membres élisent ensemble celui ou celle qui commencera la journée, puis chaque conteur choisit à sa guise son successeur, en respectant seulement la règle de l'alternance des sexes. On note au passage que si le *Décameron* comptait sept femmes et trois hommes parmi les conteurs, l'*Heptameron* s'équilibre entre cinq femmes et cinq hommes, ce qui facilite l'alternance de la parole hommes / femmes. Ce souci d'établir l'égalité sexuelle au sein de la compagnie annonce les futurs débats qui mettront souvent aux prises hommes et femmes. Cette déclaration d'Hircan, « au jeu nous sommes tous égaux », résume l'exigence de l'*Heptameron* : dans leur passe-temps, tous disposent d'un droit égal à la parole. A tel point que Parlamente est conviée à débiter la huitième journée, de façon à ce qu'une femme ait pu commencer deux journées tout comme Saffredent du côté des hommes.

L'égalité des sexes se perçoit également dans le choix des récits. Par exemple, lorsque Simontaut conclut la première nouvelle du recueil par ces mots : « Depuis qu'Eve fit pécher Adam toutes les femmes ont pris possession de tourmenter, tuer et damner les hommes », Oisille prend la suite en décidant par son histoire de démentir sa mauvaise opinion des femmes. Ce système de contre-exemple est fréquemment adopté quand le défaut d'un sexe est conté puis décrié pendant le débat. Ce procédé narratif permet de rétablir l'égalité lorsqu'elle est menacée. Le choix d'une histoire apparaît donc comme subordonné à celle qui l'a précédée, et souvent directement lié au maintien de l'égalité hommes / femmes.

Une égalité visible aussi dans les débats, où après diverses parlementations sur les tares de l'un ou de l'autre l'accent est finalement porté sur le fait que hommes et femmes sont communs aux vices et vertus : « Le commentaire interne se plaît à équilibrer les vices ou les torts des unes et des autres, et aussi leurs éventuels mérites »¹. Cette prise de conscience des devisants s'effectue grâce à leur rapport à Dieu, qui change l'image des personnages en les révélant comme créatures de Dieu pécheresses, comme humains avant d'être hommes ou femmes. Cette modification du statut du personnage, qui n'est plus caractérisé par son sexe mais par sa nature humaine, génère un autre changement notable en comparaison avec le *Décaméron* : le mari se trouve réhabilité. Chez Boccace, le mari correspond à la figure du cocu ridicule. Dans la nouvelle VII-6 le mari cocu laisse les deux amants de sa femme, surpris chez lui, s'enfuir sans comprendre. On trouve une autre illustration de l'époux dupe, trompé et humilié dans la nouvelle VII-2, et le titre de la nouvelle VII-7, « Le mari cocu, battu et content », achève de ternir la représentation de l'homme marié. Avec l'*Heptaméron*, il est frappant de constater qu'un livre qui réunit autant d'histoires d'adultères offre pourtant une image généralement favorable du mari. Celui-ci fait souvent preuve de clairvoyance ou use d'une vengeance raffinée. A l'exemple de la nouvelle VI-6, dans laquelle le mari cocu chasse l'amant et empoisonne sa femme, après avoir donné l'apparence d'une union heureuse pour éviter les soupçons ; vengé tout en sauvant l'honneur de sa maison, il est loué par les conteurs pour sa patience et sa prudence, tandis que la femme est condamnée pour sa légèreté. Les récits de l'*Heptaméron* réhabilitent donc le mari, victime traditionnelle des finesses amoureuses (les cocus de

1 Colloque Marguerite de Navarre (15-16 février 1992) : Roger Lassalle, « Marguerite entre « ecstase » et « gayeté » », p. 149.

fabliaux repris par Boccace).

Enfin, l'égalité des sexes est rétablie au travers de la spiritualité de Marguerite de Navarre et de son personnage d'Oisille. Tous les matins, une heure de méditation, c'est-à-dire de lecture et de commentaire des textes sacrés, est proposée pour nourriture spirituelle aux devisants. C'est Oisille qui s'autoproclame professeur pour les conduire à une compréhension plus riche et plus profonde des Ecritures et les faire progresser dans la voie de l'inaccessible. Outre le fait que ce soit une laïque que l'on sollicite pour exercer « le ministère de la Parole » alors qu'ils sont entourés de religieux (les moines sont écartés, les réunions spirituelles se tiennent dans le cadre clos de la chambre d'Oisille), il apparaît plus étonnant encore que la leçon soit faite par une femme. Oisille incarne une sorte de « femme-pasteur », et figure le féminisme spirituel de Marguerite de Navarre. Ce choix s'explique par le fait que la doctrine évangélique à laquelle appartient l'auteure (et Oisille) opère un déplacement du centre du culte de l'autel vers les livres sacrés : la lecture personnelle devient acte essentiel de la vie chrétienne. L'ardente entreprise de l'évangélisme consiste à la démocratisation de l'exégèse divine ; riches, pauvres, hommes, femmes, tout fidèle bénéficie du droit de lire, prêcher et administrer la Sainte Ecriture. L'accession des femmes à la fonction d'intermédiaire du sacré suscite une intense activité de leur part au sein du culte, et explique cette prédication insolite d'Oisille auprès des devisants. Une nouvelle traitant d'une femme abandonnée sur une île présente une autre incarnation de la place accordée à la femme dans la religion évangélique : elle purifie l'âme de son mari mourant par la lecture biblique et lui sert de confesseur.

Un changement essentiel qu'apporte Marguerite de Navarre à son recueil de nouvelles se situe dans le mode d'enchaînement des histoires : un devisant se propose comme candidat à une anecdote ou un thème, l'initiative prévaut de plus en plus à la requête au fil des journées. « Les « rois » qui régnaient sur chacune des journées du *Décameron* font place ici à de paternes présidents d'assemblées démocratiques qui accordent la parole quand s'achève l'intervention précédente »¹. L'engendrement des nouvelles naît alors spontanément des interrogations des devisants, et non plus du décret d'un « maître préoccupé de remplir les cases de son damier ». L'égalité que souhaite

1 Michel Bideaux, « *L'Heptameron* » de l'enquête au débat, p. 114.

restituer Marguerite de Navarre dans son oeuvre apparaît ainsi au niveau des conteurs entre eux (plus de hiérarchie, effacement du roi), de leur sexe par une prise de parole alternée entre hommes et femmes, de la narration construite autour d'un système de contre-exemples rappelant chaque fois que personne n'est exempt ni de vices ni de vertus, et des personnages des histoires semblables par leur nature de pécheurs. Cette volonté de l'auteure de mettre tous ses personnages à la même enseigne, et qui distingue son oeuvre du *Décameron*, peut s'expliquer par l'influence de sa foi évangélique, où tous les hommes en apparence différents se révèlent égaux devant Dieu, seul à même de juger des conduites et des êtres.

DEUXIEME CHAPITRE : UNE INNOVATION MAJEURE : LE COMMENTAIRE DES CONTES

Dans le *Décameron*, les dix personnages se contentent de raconter leurs histoires, qui se succèdent inlassablement les unes après les autres. Tout débat est exclu ou limité à la brève expression d'une opinion (le même schéma des réactions suite à un récit revient sans cesse par l'entremise de termes plus ou moins convenus, où l'assemblée est brièvement décrite comme divertie, émue, ou passionnée selon le cas). Les nouvelles présentent une sorte d'inventaire du monde, qui reste ouvert à la réflexion personnelle des lecteurs. L'*Heptaméron* propose une nouvelle architecture : un dialogue se développe entre chaque histoire. La composition s'en trouve modifiée, un effet de fragmentation remplace le bloc massif de dix histoires pour chaque journée encadré par les divertissements du matin et du soir (se baigner, chanter, danser) du *Décameron*. Ici chaque histoire possède son cadre propre, qui l'isole, la détache : elle est mise en évidence par le dialogue qu'elle provoque. Ainsi Marguerite de Navarre modifie le genre du recueil, qui devient mixte, mêlant narration et dialogue.

L'idée d'insérer un commentaire après chaque conte apporte beaucoup au recueil. Tout d'abord, les débats se posent comme trait d'union entre les récits singuliers, ce sont eux qui remplissent l'espace entre les histoires : sans leur présence, tout l'ensemble se défait. Ils invitent à envisager le recueil dans un mouvement continu. En effet ils apportent aux contes une fluidité nouvelle, car ils servent aux devisants de transitions logiques : chacun s'inspire du débat pour introduire l'histoire suivante. Ainsi, du débat naît la volonté d'un personnage de donner un contre-exemple pour réfuter une thèse peu crédible (I-5 : après le récit de la femme de bien, le prochain insistera sur son contraire), ou de détendre l'atmosphère après un conflit d'opinions (I-2), ou encore de passer à un conte moins léger, plus sage, pour amener à des réflexions plus poussées (II-1). Cette fluidité d'un conte à l'autre, perceptible grâce au débat qui la met en perspective, donne plus de cohérence au recueil, une recherche et une organisation qu'on ne retrouve pas chez Boccace.

Le choix de débattre à propos des contes transforme également les pauses et les enchaînements, modifiant le mouvement d'ensemble du recueil par rapport au *Décameron*. Boccace s'attarde sur le décor des devisants : le palais où ils sont réfugiés est longuement présenté (première journée), il ouvre la troisième journée par un changement de lieu prétexte à une nouvelle description, la sixième journée rapporte une dispute de serviteurs, la septième évoque un dîner champêtre, puis il est fait mention d'une promenade dans les bois avant la neuvième journée. De plus, chaque journée s'achève sur le tableau des soirées : souper, danses, chansons... La lenteur émanant de cette peinture d'arrière-plans s'oppose à la rapidité et la monotonie des enchaînements d'une nouvelle à l'autre. Comme un thème est proposé la veille au soir par le roi ou la reine puis suivi dans la journée, chaque conteur s'exprimant dans l'ordre commandé, les récits se succèdent sur ce thème choisi, parfois sans aucune transition (toutes les histoires de la deuxième journée auront une heureuse fin, toutes celles de la quatrième journée auront une malheureuse fin, etc...). Aucun dialogue ou discours ne vient prolonger une nouvelle, ce qui produit un effet de sécheresse des enchaînements. Le passe-temps est bien réglé, rien ne doit le rompre ni le ralentir. Il n'est pas question de perdre du temps à deviser autrement qu'en contant des histoires, où tous prennent plaisir à rire, à pleurer, à s'émerveiller. Les nouvelles se succèdent sans répit dans une juxtaposition continue : « Déjà se taisait madame Philomène, ayant achevé de dire sa nouvelle, quand Dionéo qui était assis auprès d'elle, sans attendre autre commandement de la reine, connaissant par l'ordre qu'on avait déjà tenu, que c'était à lui à dire la sienne, commença à parler en cette manière » (*Décameron*, I-2).

L'Heptameron s'inscrit dans un mouvement différent. Ouverture et clôture des journées sont établies sur un modèle dont Marguerite de Navarre ne s'écarte pas : la matinée est rythmée par le sermon d'Oisille, la messe, puis le dîner ; après s'être reposé, on se retrouve dans le pré pour raconter les histoires ; le soir, vêpres, souper et coucher marquent la fin d'une journée. Constance et brièveté ressortent de ces encadrements rapidement tracés, où la composition de chaque journée réserve tout l'espace. Les récits imposent au contraire un rythme capricieux : ils sont reliés et séparés par des dialogues au style direct, qui créent la surprise dans l'enchaînement des histoires et la manière dont les narrateurs se cèdent la parole. On n'a pas de thème qui donne le ton à l'ensemble d'une journée, pas de règle non plus qui fixe à l'avance la succession des narrateurs (pas de roi ou de reine du jour) : ils sont choisis en toute liberté pour les motifs les plus variés au cours

d'un dialogue, par exemple pour la « couleur » du récit qui suivra (Nomerfide intervient pour apporter au conte sa gaieté naturelle, de façon à marquer un contraste entre deux récits). Le conteur reste donc impossible à prévoir. Ce sont des débats toujours renouvelés qui se substituent aux enchaînements toujours semblables de Boccace. Ils se développent librement, laissent place à l'imprévu. Deux rythmes distincts opposent ainsi le *Décameron* et l'*Heptameron* au travers des débats : chez Boccace les récits sont rassemblés dans un espace réservé, avec une succession précipitée, tandis que chez Marguerite de Navarre l'encadrement reste borné à de strictes limites, elle ne s'y attarde pas, mais introduit lenteur et loisir dans le passage d'un récit à un autre par les dialogues. Ce changement rythmique favorise imprévisibilité et renouvellement, le recueil devient plus vivant en créant chaque fois la surprise discursive.

Après chaque conte, retour à l'histoire-cadre donc, où la dimension sérieuse prolonge la partie de plaisir. Les histoires y sont toujours placées sous un jour moral, même les plus insignifiantes. Par exemple l'histoire drôle de Nomerfide sur la mésaventure des cordeliers logés chez un boucher (IV-4). S'apercevant qu'ils rient pour des bêtises, le débat vient à porter sur la folie, débouche par digression sur la philosophie et s'étend comme souvent au domaine spirituel : « Mais regardons de là où nous sommes venus : en partant d'une très grande folie, nous sommes tombés en la philosophie et théologie ». Le récit léger et comique devient une « occasion de s'interroger sur le fondement de ce rire, d'évoquer l'impassibilité prônée par les philosophes anciens, d'analyser les dangers de l'orgueil (...) pour conclure sur l'humilité par la foi ». Le débat entre les devisants permet de dépasser la relative inconsistance des facéties contées dans les nouvelles, qui deviennent prétexte aux discussions les plus élevées. Il apporte par sa présence un « équilibre compensatoire entre le divertissement narratif et les réflexions qu'il suscite », il élève les contes et leur donne plus de substance, en mettant en perspective une leçon à tirer ou en expliquant leur signification profonde.

Dans le *Décameron*, la prise de parole n'est utilisée que pour conter, et les dix personnages se confondent dans une même harmonie pendant le tableau de leurs journées. Ils se contentent de quelques échanges de galanteries, on perçoit à peine la distinction entre le groupe des femmes et le groupe des hommes. Tous rient ou s'émeuvent, jamais de

jugements ne s'affrontent. A l'exubérance, la vitalité des récits (nourris de romanesque extravagant) répond, dans les tableaux où ils s'enclavent, la parfaite harmonie des lieux et des devisants. Un certain charme, une poésie ressortent de ce dédoublement, totalement absent de l'*Heptaméron*. Au triomphe boccacien d'une immédiate harmonie entre personnages dépourvus d'esprit d'objection, s'opposent les débats de l'*Heptaméron* où vont s'affronter, en nombre égal, dames et gentilshommes. Le discord s'installe d'entrée, les disparités d'opinions ne se font pas attendre. Chacun s'engage profondément dans le jugement critique qu'il porte sur le récit raconté, ce qui donne une image de mêlée confuse, souvent divisée en deux camps opposant hommes et femmes. Le cas proposé, loin d'être reçu pour exemplaire, provoque souvent un débat d'où naîtra le récit suivant. Ces devisants sans visage installés dans un lieu à peine évoqué, très abstrait, n'existent que par leurs paroles. Les débats suffisent à leur donner une présence, les tensions des dialogues font exister chacun dans sa singularité. Dagoucin incarne le célibataire tenant de l'amour platonique, manifestant une bienveillante neutralité envers les femmes, voire une certaine soumission. Le personnage d'Ennasuite ressort par son caractère vif, peu commode, susceptible, impulsif, agressif : elle représente la mal-aimée, des devisants comme du lecteur. Longarine au contraire fait l'unanimité par ses qualités : gaie (alors que veuve depuis peu) et véritable (elle n'épargne ni hommes ni femmes dans ses commentaires, fait preuve d'objectivité), elle exalte l'amour conjugal, la droiture, la vertu, et reste à l'écart des discussions badines ; elle est appréciée pour sa lucidité, ses interventions sobres et efficaces. Saffredent, serviteur frustré de Longarine, marque ses propos d'un profond cynisme et multiplie les provocations et les paradoxes ; il apparaît comme une voix dissonante. Simontaut, serviteur de Parlamente, montre le même anti-féminisme militant que Saffredent (tous deux s'emploient à démasquer l'hypocrisie des femmes), ainsi qu'un même goût pour les plaisantes tromperies ; il est reconnu par sa médisance. Parlamente est un personnage nuancé, qu'on peut situer entre Oisille et Nomerfide ; indulgente envers les incartades de son mari Hircan, elle fait preuve de dignité et de force de caractère ; ses mérites (sa sagesse, son bon sens, sa défiance envers les propos des hommes) sont vantés par tous. Oisille, la doyenne du groupe, rapporte tout à Dieu, louant avec complaisance la vertu ; la plupart de ses histoires sont à valeur exemplaire, l'amour divin faisant figure de consolation de tous les maux ; sa sérénité lui vaut d'être celle qui s'emploie à apaiser les conflits. Géburon, l'un des sages de l'*Heptaméron*, donne une image de modération,

d'indulgence, et se montre attentif à tenir la balance égale entre les deux sexes ; comme Oisille, il invite l'auditoire à méditer ses contes comme exemples dans un sermon, joue un rôle de prêcheur. Hircan est un personnage contradictoire, provocateur (« Hircan accumule les explications les plus déroutantes pour justifier ceux-là même qui devraient avoir le moins de titres à sa clémence (femmes dissimulatrices, religieux lubriques) et soupçonner au contraire des protagonistes irréprochables »¹), sarcastique : il anime les débats, scandalise. Conteur, il insiste sur la supériorité de l'homme sur la femme, montre un anti-féminisme condescendant ; il est une sorte de champion de l'esprit gaulois, soutenant le recours à la violence pour satisfaire son désir. Nomerfide incarne la jeunesse et tous ses attributs : spontanéité, fraîcheur d'âme, gaieté ; modeste et transparente, elle aime les nouvelles brèves et joyeuses. Des individualités bien déterminées naissent donc de ces débats. Les devisants, vus à travers leurs discours, existent sans se confondre. L'intensité dans leur caractérisation émane de leurs propos, leur humour, la vivacité des conflits qui les opposent dans l'interprétation des nouvelles. Chacun tient sa place dans un véritable jeu de rôles : l'intervention distingue, identifie le devisant. En définitive, les dialogues modifient radicalement la représentation des personnages conteurs par rapport au *Décameron*, ce qui apporte une épaisseur supplémentaire au recueil en enrichissant l'histoire-cadre de ces personnalités hautes en couleurs.

« La plus grande originalité narrative du recueil de Marguerite de Navarre réside dans le développement et la richesse de ses devis »². En faisant alterner récits et débats, Marguerite de Navarre offre à son recueil une structure double qui n'existe pas dans le *Décameron*. Les dix voix se mêlent pour formuler les inquiétudes, convictions, observations et rêves de l'auteure : la profondeur de l'oeuvre tient à cette polyphonie. L'intérêt thématique des débats, la riche personnalité des devisants et la souple conduite des conversations apportent beaucoup à l'oeuvre, l'aident à se distinguer du modèle boccacien avec originalité. Les débats, tirés du propre fonds de Marguerite de Navarre et non du *Décameron*, « dessinent le mouvement du recueil, donnent leur pleine substance aux récits et suffisent à faire exister les personnages des devisants »³. La Reine se dégage de l'influence de Boccace pour offrir une réelle innovation esthétique (à travers

1 Michel Bideaux, « *L'Heptaméron* » de l'enquête au débat, p. 158.

2 Michel Bideaux, « *L'Heptaméron* » de l'enquête au débat, p. 105.

3 Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*.

la vie que portent en eux ces dialogues, chargés d'une atmosphère dramatique où semblent résonner les éclats de voix des personnages) et idéologique (par le biais de toutes ces contestations, où l'idéalisme ancien d'Oisille est confronté au réalisme pragmatique masculin, et où chacun fait part de sa propre vision du monde). Contes et débats ne sont cependant pas à considérer comme deux mondes séparés où le conte n'est que prétexte à la conversation qui le suit. Tous deux sont étroitement liés par la tissure d'une oeuvre à prendre comme un tout. De ces deux mondes juxtaposés, émerge un seul tableau : celui des conflits dans lesquels se débattent les hommes, et la réalité de la transcendance divine.

TROISIEME CHAPITRE : DEBUTS ET FINS DE JOURNEES : AU DELA DU CADRE ORNEMENTAL DE BOCCACE

2.3.1. LES PROLOGUES : CHEMINEMENT VERS UNE ELEVATION SPIRITUELLE DES DEVISANTS

Les prologues de chaque journée du *Décameron* sont enluminés par des descriptions idylliques de la nature. Le pittoresque de l'oeuvre se fait sentir à chaque début et fin de journée : la beauté du monde visible est célébrée à l'aide de petits tableaux, de descriptions colorées accompagnées parfois d'épisodes ou d'incidents concernant la petite communauté. Le prologue boccacien sert de cadre ornemental aux nouvelles.

Rien de cela dans l'*Heptameron*. Le Prologue a strictement réglé l'emploi du temps une fois pour toutes, réservant la matinée à la dévotion et l'après-midi aux histoires. En tête de chaque journée le même modèle est répété, elle commencera toujours de la même façon et sans aucun imprévu. Ces ouvertures brèves et répétitives tournent autour de la leçon d'Oisille, puis la messe, le repas, et le repos avant de se rejoindre dans le pré pour conter des histoires. Paradoxalement, ces prologues répétitifs mettent en évidence un cheminement, un progrès vécu par les personnages. Le but de ces matinées est de mener les devisants du monde à la religion. Oisille, la doyenne chargée de cette mission, ne propose pas un passe-temps pour adoucir l'ennui, comme le groupe le voudrait, mais un remède spirituel qui puisse les délivrer : d'emblée leur vie intérieure est en cause. Néanmoins, du fait que leur imperfection exige quelque passe-temps mondain pour que la journée entière se passe « joyeusement », l'activité de l'esprit sera tournée vers le monde des hommes au moyen des contes. L'*Heptameron* s'ancre dès le départ entre morale et mondanité, entre attachement au monde et contemplation de Dieu. Le projet apparaît plus complexe que celui du *Décameron*, consistant simplement à conter des nouvelles à tour de rôle. La rencontre directe avec les textes sacrés n'enthousiasme pas forcément les hommes, ils ont besoin de médiateurs, du sermon d'Oisille sur les Evangiles comme des nouvelles.

Deux alternatives s'offrent à eux : ils peuvent lire la présence de Dieu soit dans les Ecritures (la leçon d'Oisille du matin), soit à travers le monde visible (les récits profanes de l'après-midi). Un livre du dedans et un livre du dehors sont mis à leur disposition, ils peuvent accéder à la foi par l'intermédiaire de la parole de Dieu ou face aux épreuves de la vie : les contes ont fonction de miroirs à travers lesquels on peut apprendre à se tourner vers Dieu. Les nouvelles de l'*Heptaméron* sont l'oeuvre du moraliste autant que du conteur : on y découvre une image de l'homme, une nature fragile toujours prête à céder, persévérant dans le mal, sombrant dans des désordres que Dieu seul peut abolir. Les contes ne sont pas un simple passe-temps, mais surtout une leçon d'humilité permettant de ramener chacun à Dieu : la conversion s'accomplit par le spectacle de l'humiliation humaine.

Les prologues ont pour fonction de montrer le chemin parcouru par les devisants, grâce aux Ecritures commentées par Oisille d'une part et à l'examen moral des contes d'autre part. Au début, ils optent pour un projet de divertissement profane, et ne semblent pas particulièrement mystiques à part Oisille. La première journée, ils arrivent avec une heure de retard aux vêpres pour pouvoir entendre la fin du conte. La troisième journée s'attarde davantage sur la leçon et son effet, puis la leçon devient « déjeuner spirituel » et « salubre pâture ». La ferveur de l'auditoire est de plus en plus manifeste, à tel point que la septième journée ils oublient presque les contes, trop heureux d'écouter la leçon d'Oisille (qui semble inspirée du Saint-Esprit et les enflamme du feu dont elle brûle) et la messe. On voit les devisants changer au fil des jours. Du fait que l'*Heptaméron* est resté inachevé, on peut s'interroger sur ce qu'aurait été l'épilogue du recueil : ont-ils finalement été convertis à la piété, ou rendus au monde et ses plaisirs profanes? Au lieu d'un cadre ornemental à l'image du *Décameron*, Marguerite de Navarre présente une histoire-cadre dont le progrès, visible au fil des prologues de chaque journée, est intérieur.

Le sujet essentiel de l'histoire-cadre nous apparaît au travers de l'évolution spirituelle des personnages révélée au fil des prologues / matinées : on assiste à un voyage vers Dieu, entrepris sous la conduite d'Oisille depuis le premier jour passé à l'abbaye de Serrances. Les devisants, devenus instruments du Saint-Esprit, connaissent une illumination, un ravissement les menant presque à l'oubli des nouvelles. Au terme de cette semaine ils ont trouvé dans la lecture des saintes lettres le Passe-Temps, devant lequel pâlissent tous les passe-temps et qui est source de plénitude. La richesse des prologues

nous fait lire *l'Heptaméron* sous un nouveau jour : il n'est plus question comme dans le *Décaméron* d'un recueil de nouvelles réunies par un cadre, mais d'un roman d'aventure spirituelle dont les personnages se racontent des nouvelles. Toute la portée de l'oeuvre se trouve bouleversée par ces prologues, qui en soulignant l'impact spirituel des contes sur les devisants inversent l'intérêt du livre, non plus porté vers le divertissement des histoires mais vers un itinéraire d'élévation vers Dieu. *L'Heptaméron* est en réalité une leçon de lecture, il aide les personnages et le lecteur à apprendre à lire la présence de Dieu dans les contes et dans la vie. La leçon biblique du matin et les histoires profanes de l'après-midi semblent diviser l'oeuvre entre dévotion et divertissement. Mais l'ensemble est à concevoir dans son unité, où l'intention morale (commandée par la pensée chrétienne de Marguerite de Navarre) apparaît toujours cachée sous le divertissement et joue le rôle de vecteur d'une élévation spirituelle.

2.3.2. FINS DE JOURNEES : DES MONDAINS FACE AUX RELIGIEUX

Les fins de journées varient également entre le *Décaméron* et *l'Heptaméron*. Dans les épilogues de Marguerite de Navarre, quelques indications abstraites (brève allusion aux vêpres, au souper et aux jeux dans le pré avant le coucher) tiennent lieu des petits tableaux que Boccace avait placés en clôtures comme en ouvertures. Il se dégage une distance, une austérité dans ces fins de journées monotones de la Reine, composées dans une écriture neutre : on ne retrouve pas le charme du décor du *Décaméron*, le silence remplace les promenades dans les prés et les dîners. Dans le *Décaméron*, après les contes on se promène, festoie, chante et danse ; on ne songe plus aux nouvelles de l'après-midi. Dans *l'Heptaméron*, on évoque les contes au cours du souper. Pendant les soirées, les propos des devisants sont tournés vers les histoires, mettant ainsi vis-à-vis de la dévotion inspirée par la leçon du matin (et mise en exergue au long des prologues) une persistante fascination pour le monde et ses passions. On découvre de ce fait une nouvelle manière d'aller vers Dieu pour nos personnages : pas seulement en se détournant de ces passions par le spectacle de leurs désordres, mais aussi en y repensant et en les analysant (à condition de ne pas rester captifs de ce théâtre du monde).

Mais la grande différence des épilogues par rapport au *Décameron* tient à la présence des moines. Ils jouent un rôle propre et singulier, que ce soit par leur service à la messe, pendant les vêpres, ou dans l'attente de la compagnie qui tarde à venir à l'office, et dès la fin de la deuxième journée quand ils arrivent eux-mêmes en retard aux vêpres. Ils renvoient une image négative, faisant passer leurs plaisirs (écouter les contes) avant leurs oraisons (absence remarquée à l'église). Hircan s'indigne à leur sujet : « Mais vous ne regardez pas ce que je vois (...) : c'est que tant que nous avons raconté nos histoires, les moines, derrière cette haie, n'ont point ouï la cloche de leurs vêpres, et maintenant, quand nous avons commencé à parler de Dieu, ils s'en sont allés... » (*Heptameron*, III-10). La satire des moines se répand partout dans les nouvelles de l'*Heptameron*, une satire de leurs moeurs et de leur doctrine. Serrances, l'abbaye où sont réunis les dix personnages de l'histoire-cadre, en porte la confirmation. Ici, les moines se montrent incapables d'élever leur esprit jusqu'aux débats échangés entre des mondains sur la morale et la religion, leur intérêt reste limité aux histoires. Ces épilogues confrontant mondains et religieux permettent à Marguerite de Navarre de dédoubler le cercle des auditeurs. Le premier groupe, les conteurs, traditionnel et nécessaire dans une mise en scène à la manière de Boccace, représente les lecteurs prompts à comprendre et peser leurs lectures. Le second, les moines, représente les mauvais lecteurs qui ne cherchent pas à prolonger le plaisir des fables par quelque méditation : passifs, ils ne s'interrogent pas. L'auteure oppose donc deux manières d'écouter les contes, et par ce moyen met en garde le lecteur, lui indique que ses histoires sont matière à méditation : « Après le rire ou les larmes, face à ces récits profanes, l'exigence reste analogue à celle qui invite chacun à chercher, dans les Saintes Ecritures, la « pâture » qui lui sera salutaire »¹.

A partir du troisième jour, les moines auront la permission d'écouter les contes, mais hors du groupe. Ils seront à la fois présents et exclus, muets et tenus à distance. Rejetés de la société des devisants (qui sont pourtant réfugiés dans leur abbaye), les moines écoutent les histoires cachés dans une fosse, le ventre contre terre, derrière une haie très épaisse. Cette mise à l'écart montre un blâme explicite de la part des devisants et de l'auteure. D'autant que la direction spirituelle du matin est assumée par Oisille et non par l'abbé, manifestement pressé de leur départ (« en la présence desquels n'osait faire venir ses

1 Colloque Marguerite de Navarre (15-16 février 1992), p. 58.

pèlerines accoutumées »). Abbé et moines sont donc écartés, ceux-là même qui ont vocation de vivre en Dieu apparaissent dans ces épilogues indignes de s'associer à des mondains dont ils devraient être l'exemple.

Les fins de journées de l'*Heptaméron* retiennent l'attention par leurs ellipses : on ne connaît pas les jeux auxquels se livrent les personnages dans le pré ni les propos tenus à table. La nouveauté qu'introduit Marguerite de Navarre, et qui distingue les épilogues de ceux du *Décameron*, réside dans le prétexte de faire surgir des moines auprès des aristocrates. Leur retard aux vêpres, leur curiosité des contes tout en étant tenus à distance, leur indifférence aux débats moraux ou religieux qui les prolongent, les révèlent incapables d'une véritable piété. Ils jouent un rôle propre au sein de ces épilogues : ils précisent la satire anti-monastique qui est à l'oeuvre dans les nouvelles, et figurent tous les mauvais lecteurs qui risquaient de se laisser prendre au seul pouvoir des fables. Si les contes représentent des cas à méditer pour les devisants, ils ne sont qu'une aventure à plaisir immédiat pour eux. Un étrange paradoxe ressort de ces épilogues, qui mettent en vis-à-vis des mondains en quête d'élévation spirituelle et des religieux avides de divertissements profanes.

L'*Heptaméron*, loin de rester subordonné à son prédécesseur italien, comporte de nombreuses innovations relatives à l'histoire-cadre, qui viennent l'enrichir en la plaçant sous le signe de la spiritualité. En effet les différents apports de Marguerite de Navarre par rapport au *Décameron* tiennent essentiellement à la foi de l'auteure, qui nourrit son oeuvre dont les moindres détails portent l'empreinte. Ainsi, elle favorise l'égalité des sexes au sein du groupe des devisants (effacement de toute hiérarchie par la suppression du roi du jour, alternance de la parole entre hommes et femmes représentés en nombre égal) comme des personnages des nouvelles (mis au même niveau par la variété des histoires relatant vices et vertus pour chaque sexe) dans le but de placer son oeuvre dans une perspective divine, où il n'existe plus de différenciation sexuelle car tous les individus sont jugés selon leur nature d'êtres humains pécheurs, créatures imparfaites de Dieu. De même, l'introduction des débats, tout en apportant énormément à l'originalité de l'oeuvre, apparaît comme directement liée à la foi de Marguerite de Navarre. Ils modifient l'architecture initiale des cent nouvelles par une structure double alternant narration (récits) et dialogues (débats),

procédé permettant de détacher chaque histoire et de la faire ressortir par son commentaire approfondi, amenant une meilleure cohérence du recueil par la fluidité du passage d'une nouvelle à une autre (née du débat et n'advenant plus par pur hasard), imposant un nouveau rythme où les enchaînements libres et imprévus rendent la lecture plus vivante, et créant par la confrontation d'idées une richesse d'interprétations et une individualisation des personnages qui par leur charisme ajoutent une épaisseur à l'intérêt du récit. Mais surtout, les débats sont l'occasion pour Marguerite de Navarre de faire émerger des interrogations morales sur les contes, d'amener à une réflexion religieuse où les nouvelles apparaissent alors comme images de la faiblesse humaine en quête de la grâce divine. La nouveauté concernant les prologues (début de journées) est là encore liée à Dieu, puisqu'ils servent à mettre en lumière le progrès spirituel des devisants, par l'intermédiaire du sermon matinal d'Oisille et des leçons des contes-miroirs de l'après-midi ; ils renversent l'intérêt de l'oeuvre, passe-temps profane axé sur les nouvelles chez Boccace devenu parcours initiatique vers la foi. Le divertissement n'est finalement qu'un prétexte à la dévotion. Enfin les épilogues (fins de journées) présentent un double intérêt à nouveau porté sur la spiritualité : ils soulignent l'hésitation des devisants (revenant sur les histoires profanes de l'après-midi lors du souper) entre dévotion et mondanité, et par la présence nouvelle des moines (hôtes des dix nobles pour une dizaine de jours renvoyant une image fortement dépréciative) appuient la dénonciation d'une mauvaise doctrine tout en exhortant le lecteur à ne pas suivre leur exemple (ils ne prêtent attention qu'aux histoires et non à leur signification) mais à méditer chaque cas comme leçon spirituelle et porte d'accès à l'amour divin. *L'Heptaméron*, à travers tous ces apports qui se rejoignent vers une même perspective divine, apparaît comme directement inspiré des principes de l'évangélisme auxquels adhère l'auteure. C'est cette influence propre à la personnalité de la Reine qui vient renouveler le modèle boccacien et lui donner une portée nouvelle, tournée non pas vers le divertissement mais vers la religion.

TROISIEME PARTIE :

LE MESSAGE DE L'OEUVRE :

DEUX POSITIONS ANTAGONISTES

PREMIER CHAPITRE :

DEUX VISIONS DU MONDE :

ENTRE FRIVOLITE ET AUSTERITE

Dans son Prologue, Boccace confesse avoir connu par le passé un amour violent et douloureux pour une femme, et sa reconnaissance devant la compassion de ses proches. Il décide à son tour par le biais de son *Décameron* de porter consolation aux autres, en offrant une distraction susceptible d'aider celles qui souffrent d'amour. Boccace s'adresse donc « aux femmes qui aiment et se morfondent dans les pièces où leurs familles les confinent »¹. D'ores-et-déjà, un vent de liberté souffle dans ses propos. Tout en aidant les femmes à chasser leur mélancolie en leur contant des histoires, il en profitera pour leur prodiguer quelques conseils, des comportements à fuir ou à imiter. Accusé de galanterie, jugé trop vieux pour causer de telles « bagatelles », « niaiseries » que représentent pour ses détracteurs les nouvelles du *Décameron*, Boccace justifie la gaieté de ses discours par le fait qu'ils sont composés dans l'objectif de divertir les femmes. Le choix de l'auteur de s'adresser à un public exclusivement féminin, emblème d'un lectorat défini par le loisir, place dès le départ le *Décameron* dans une optique de divertissement et de plaisir. La conclusion de l'oeuvre évoque les reproches de liberté, d'impudeur tenus à l'encontre du poète et de ses nouvelles. Racontées dans un jardin, lieu de plaisir, et entre jeunes gens, les histoires sont là encore placées en situation de légèreté, où la liberté est non seulement tolérée mais recommandée. Dans un style humble et sans recherche (selon Boccace), le *Décameron* s'inscrit dans une dominante comique (l'auteur peut se montrer ironique (I-1) ou moqueur (I-2), dans un ton assez léger (II-7 : Alaciel est mariée sous le statut de femme

1 Colloque Marguerite de Navarre (15-16 février 1992), p. 102.

vierge alors que huit amants ont précédé son futur époux). De ce fait, les morales qui concluent ces contes sont elles aussi caractérisées par la légèreté (III-6 : l'homme qui ruse pour coucher avec une femme, se faisant passer pour son mari, obtient son pardon et ils décident de poursuivre leur relation adultère), mais qui peut rapidement se changer en chute cruelle. Ainsi, Alibech, quatorze ans, pieuse et naïve, est trompée par les ruses d'un ermite : la fin du conte est marquée par un éclat de rire général, lorsque la jeune fille apprend à la compagnie de quelle façon elle a été abusée par innocence (III-10).

Au début de la quatrième journée, une nouvelle contée par l'instance narratrice et considérée comme emblématique des conceptions de Boccace sur la question de l'amour, présente comme irrésistible, car profondément naturelle, la puissance du désir érotique. L'auteur défend une conception de la nature spontanée du désir. Chez lui, tout amour s'accompagne d'un désir érotique, et ne peut être condamnable car émanant de la nature toute puissante : aimer les femmes, c'est obéir à la nature. Le tourment amoureux décrit dans nombre de nouvelles du *Décameron* démontre ce caractère irrésistible du désir. Dans la nouvelle X-7, une femme est consciente de sa folie d'aimer un roi, mais il lui est impossible de réfréner les élans du coeur : elle est privée de sa raison, de son bon sens. Atteinte de mélancolie, elle tombe gravement malade, signe de la puissance amoureuse sur le corps. Dans la nouvelle II-8, un autre cas de maladie causée par un amour secret et impossible prouve la thèse de Boccace selon laquelle l'homme subit l'amour, sentiment propre à sa nature humaine et contre lequel il est incapable de lutter.

Soixante-six des cent nouvelles du *Décameron* ont pour thème les relations hommes / femmes avec présence d'un sentiment amoureux. Pour Boccace le plaisir passe avant tout, il défend la primauté de l'amour sur le mariage, de l'amant sur le mari. Son indulgence devant les cas d'adultère féminin est clairement visible au sein de l'oeuvre, comme la nouvelle VII-9 dans laquelle une femme fait son mari cocu sous ses yeux : monté sur un poirier, il voit sa femme avec son amant mais celle-ci le convainc que l'arbre, enchanté, agit sur sa vision. Boccace loue la femme de plaisir et d'esprit, au lieu de critiquer son infidélité et sa perfidie. Dans la nouvelle III-4, le religieux qui trompe le mari dévot pour coucher avec sa femme ne reçoit ni condamnation ni châtiment. Car si Boccace punit bêtise et naïveté chez ses personnages, il pardonne crimes et péchés d'amour pourvu

qu'ils soient ingénieux. La morale de la nouvelle III-1 laisse encore à désirer : une abbesse et ses huit religieuses se partagent un jardinier, le narrateur laissant entendre l'approbation divine devant ce scandale : « C'est ainsi que le ciel récompense ceux qui bêchent et arrosent infatigablement le jardin altéré des pauvres nonnains ». Boccace légitime avec libéralisme toute expression de la passion (la conclusion tolérante de la nouvelle V-10, où n'est formulé aucun jugement explicite par rapport à l'homosexualité du personnage). Sa tranquille acceptation des exigences sexuelles favorise les intrigues qui visent à les satisfaire, et qui s'achèvent souvent sur un bonheur de vivre (II-10) ou une fin optimiste. Il montre une nette complaisance pour les amants, et multiplie dans ses récits les discours où les femmes justifient librement leur conduite. Sa vision de l'amour illustrée dans les nouvelles du *Décameron* est résumée par Nicole Cazauran dans son ouvrage *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre* : « expression d'un naturalisme heureux, ignorant contraintes et scrupules, assuré que rien ne peut ni ne doit peser sur les appétits du corps, et que nul mal ne peut naître de leur satisfaction »¹.

L'amour est l'une des deux lignes directrices majeures du *Décameron* : « Qu'il soit tragique ou courtois, aventureux ou comique, l'amour des personnages du *Décameron* est toujours une dénonciation de liberté : liberté contre les conventions d'une société conservatrice et vindicative ; liberté contre toute acception déshumanisée du péché »². L'histoire de Tancredi, père cruel (IV-1), en est un exemple évocateur. Devant l'opposition paternelle vis-à-vis de sa relation, la jeune Sigismonde défend son amour pour un homme de basse extraction avec une force de caractère hors du commun. On perçoit une réelle nouveauté dans son analyse psychologique de la passion et sa contestation de l'éducation et des préjugés de la société : elle s'insurge contre ceux qui défendent la noblesse de naissance au détriment de la vertu, surtout quand elle étouffe le sentiment. Sigismonde, exemple de courage et de fermeté, préfère mourir que renier son amour pour un roturier. La façon dont les institutions et les conventions sociales tentent de réprimer les pulsions amoureuses naturelles est un thème clé du *Décameron*. Le mariage tient une fonction de contrôle répressif. La loi du père, les lois politiques (mariages réglés en fonction de jeux d'alliances), ou encore les lois liées à la hiérarchie des ordres héritée de la féodalité, nuisent aux amants et brisent leur destinée. Dans la nouvelle IV-8 les amants meurent de chagrin,

1 Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, p. 150.

2 Guido DI PINO, *La Polemica del Boccaccio*, Vallecchi ed, Firenze, 1953, p. 220.

l'homme car la femme aimée est mariée, la femme devant la mort de l'homme : « de sorte que la mort fit ce que l'amour n'avait pu faire en les unissant pour ne plus se séparer ». Ils seront ensevelis ensemble, malgré leur lien illégitime. Dans la nouvelle suivante (IV-9) une femme se suicide devant la mort de son amant tué par le mari. Là encore, ils sont ensevelis ensemble et leur histoire gravée sur la tombe, signe de reconnaissance sociale de leur amour, plus fort que le lien conjugal. Le narrateur exprime toute sa sollicitude envers ces amoureux maudits, « dont l'amour doit renoncer à s'exprimer librement à cause de la force, arbitraire, des préjugés sociaux »¹.

La tonalité de *l'Heptaméron* change du tout au tout, marquée par une austérité sentencieuse qui trouve sans doute sa source dans la foi évangélique de l'auteure. Elle s'emploie à mettre en évidence les désordres de l'amour, quand l'entreprise n'est pas menée dans la perspective du mariage. En effet, Marguerite de Navarre ne considère pas les liaisons illégitimes avec la désinvolture indulgente de Boccace. La dénonciation du plaisir (péché de concupiscence charnelle) est constante dans ses nouvelles, et le châtement quasi permanent contrairement au poète italien. Dès la toute première nouvelle le couple est puni pour avoir « péché », et l'allusion religieuse posée d'emblée. La nouvelle II-6 est particulière : une femme accepte les avances d'un homme après l'avoir éprouvé, la fin du conte semble établir une relation d'amour pleine d'espoir. Mais la morale s'avère toute différente, engageant à se méfier de l'homme, un chasseur qui cherche sans répit à déshonorer la proie féminine. La nouvelle IV-2 ne laisse quant à elle aucune place à l'équivoque, de la faute naît une punition de la pire cruauté, jusqu'au repentir et au pardon final : une femme adultère est condamnée par son mari à boire dans le crâne de son amant, et rasée de manière à montrer qu'elle a perdu honneur et chasteté, l'humilier devant tous. Au delà du châtement encouru, désirs et jouissances sont rarement montrés sous un jour heureux : tourment, déchéance, blâme, dérision menacent les personnages épris. La Fortune semble se plaire à perdre ou discréditer toute entreprise amoureuse, les amants se retrouvant souvent victimes d'un destin tragique. Dans la nouvelle V-10, le gentilhomme tombe malade devant la rigueur de la dame. Les médecins pratiquent une saignée mais désespèrent de le sauver. Quand la femme prise de remords lui accorde son amour, il guérit instantanément ; mais dans l'euphorie de ses mouvements passionnés la plaie de la saignée

1 Philippe Daros et Jean Bessière, *La Nouvelle : Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès*, p. 27.

se rouvre et il meurt. La femme se tue de culpabilité : ils seront enterrés ensemble. Même fin malheureuse dans la nouvelle VII-10 : les amants (le gentilhomme et la nièce du duc) voient leur amour secret révélé et se tuent de chagrin l'un après l'autre ; enterrés ensemble, une épitaphe remémorera la tragédie de leur histoire. Marguerite de Navarre insiste dans sa sévère réprobation des relations amoureuses illégitimes. « Il est très rare même que soient évoqués les plaisirs d'un couple sans que quelque trait vienne éclairer la « folie » de ces amours, éphémères autant que nocives ». « Bien que la jouissance pèse de tout son poids dans les rapports de ses personnages, Marguerite de Navarre n'en esquisse jamais l'apologie »¹. Tout en montrant les séductions, elle invite à se défier de ses excès qui ruinent raison, conscience, ordre et mesure.

La vertu est un thème polémique dans *l'Heptaméron*, disputé dans la plupart des débats et opposant systématiquement le camp des hommes à celui des femmes. Les deux faces de la vertu créent le trouble dans les relations amoureuses du recueil. On a tout d'abord la vertu des hommes : les violences auxquelles se portent les plus grands parmi les héros de *l'Heptaméron* manifestent la hardiesse, l'audace qui sont comme l'essence de la vertu aristocratique, et qui seules permettent aux « hommes de bien » de garder et d'accroître leur honneur. Parlante, après avoir décrit la tentative de viol d'Amador (I-10), n'hésite pas à rappeler tout le mérite du héros, son acharnement, son absence de renoncement. Ensuite vient la vertu des femmes, plus problématique. Elle implique douceur, patience et chasteté. Si l'honneur des hommes admet vengeance, cruels châtiments envers leurs femmes adultères, et manifestation de leurs désirs, l'honneur des femmes exige résignation, silence voire dissimulation. Une forte réprobation s'exerce envers les femmes hardies dans leurs désirs, blâmées de se conduire comme des hommes. Chez la femme, la vertu dépend de la conduite, mais l'honneur s'arrête lui aux apparences. Cette dissociation mène au double jeu, où la femme doit tout tenter pour préserver avec soin l'honneur mondain pour être estimée femme de bien. Mais pour Marguerite de Navarre, cet honneur doit être le reflet des exigences intérieures d'une conscience qui vit sous le regard de Dieu. Aussi, on trouvera de nombreux exemples d'héroïnes s'efforçant d'associer, en langage et en conduite, honneur et conscience. Certains cas portant sur la vertu seront sujets à controverses : du côté des hommes, l'honneur surgit de leurs actions,

1 Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, p. 151.

une vérité sans trompe-l'oeil possible. Leur vertu est acceptée par les femmes, leur audace reconnue car elle atteste l'ardeur de l'amour et la grandeur du courage. Ils bénéficient d'un prestige rarement remis en cause. Mais cette conduite, dont ils se glorifient et en plein accord avec le monde des hommes, est menée dans l'oubli des exigences divines, car motivée par la concupiscence et la fureur. Du côté des femmes, le blâme porte sur celles qui dissocient honneur et conscience, préfèrent leur plaisir à la vertu. Hircan ira jusqu'à critiquer le principe même de vertu, manifestation du péché d'orgueil des femmes qui veulent résister à la loi de la nature. Une nuance se dévoile alors entre vertu extérieure (chasteté) et vertu intérieure (pensée). La dualité de la femme, qui dissimule son désir et n'est pas chaste de coeur, pose problème car selon les Ecritures convoiter signifie être adultère dans son coeur. Fureur et concupiscence se retrouveraient donc aussi dans le coeur des femmes. Se vaincre soi-même implique une victoire contre la nature, et c'est là une question essentielle dans l'appréhension des relations amoureuses des personnages, constamment divisés entre leur vertu, leur honneur et leur désir. Ce choix crucial entre vertu ou plaisir est d'ailleurs la thématique de la cinquième journée. Dans la nouvelle II-10, la femme aimée du seigneur de Rians fait le choix condamnable du plaisir, et est découverte dans sa honte avec un affreux palefrenier, laideur reflétant le péché commis. La nouvelle III-6, histoire d'une folle et d'une sage, illustre le mieux ce dilemme entre amour et honneur. Une femme mariée est séduite par le seigneur d'Avannes, mais Dieu et son honneur la freinent dans ses ardeurs : elle se contente de sa vue et de sa parole pour consolation. Lui couche avec une femme de moeurs légères, une « folle », qui vit sous l'hypocrisie et l'habit de femme de bien, et dont le plaisir efface raison et conscience. La femme sage, ravagée par la guerre que se livrent en elle amour et honneur, et dont la flamme cachée grandit, est frappée de mélancolie devant l'absence d'Avannes ; elle avoue son amour avant de mourir. Le refus d'aimer sera donc cause de sa mort, son honneur ayant pris le pas sur son désir charnel. Si la vertu de cette femme est louée par tous les devisants, seul Hircan verra en elle le vice typique féminin : le rejet de l'amour par orgueil et inhumanité. L'honneur ne serait au final qu'un vice caché, une hypocrisie masquant l'incapacité d'aimer.

A côté de cet obstacle à l'amour, omniprésent dans l'*Heptaméron*, que représentent la vertu et l'honneur (qu'ils soient véritables ou feints), le héros est encore pris, sans jamais

s'en échapper, dans une hiérarchie complexe où pèsent la naissance, l'argent, les liens maître / serviteur. Les alliances sont la plupart du temps impossibles, ou semées d'embûches, confrontées à l'opposition des autorités (parents, maîtres). Ce personnage subordonné à tout un réseau d'obligations reflète l'aristocratie de l'époque. Tout concourt dans l'oeuvre de Marguerite de Navarre à condamner l'amour et les héros qui en sont les victimes.

Entre le *Décameron* et l'*Heptameron*, on est passé du divertissement frivole ayant pour objet le plaisir simple de partager des histoires plutôt légères et dépourvues de jugement, à une littérature moralisante guidée par la pensée évangélique, valorisant la vertu par une condamnation systématique des amours illégitimes. « L'époque n'est plus celle de l'évolution libératrice des moeurs et des mentalités dont le *Décameron* avait porté témoignage »¹. Michel Bideaux justifie ce changement d'une oeuvre à l'autre, outre l'empreinte de la spiritualité de l'auteure, par un pessimisme de saison, une période historique marquée par la crise de l'humanisme, la condamnation des mariages clandestins, etc... qui laissent peu de place à la gaieté désinvolte de Boccace. Le projet de Marguerite de Navarre d'imiter son modèle se heurte donc à l'obstacle temporel, à l'évolution historique. L'*Heptameron* suit les traces du *Décameron*, mais tout en rectifiant sa vision, modifiant de ce fait la tonalité générale du recueil de nouvelles : de l'insouciance à la gravité.

1 Michel Bideaux, « *L'Heptameron* » de l'enquête au débat, p. 312.

DEUXIEME CHAPITRE : DEUX MOUVEMENTS : UNE PROGRESSION ASCENDANTE FACE A UNE AMBITION DE LA DECOUVERTE

3.2.1. LE *DECAMERON* : UNE PROGRESSION ASCENDANTE

La structure du *Décameron* montre un mouvement vers le haut, « d'un début atroce et nauséabond à une fin heureuse, désirable et délectable » (V. Branca). Cette évolution est visible autant au niveau des contes que de l'histoire-cadre.

L'organisation des nouvelles fait apparaître une progression ascendante, depuis la première journée centrée sur les exemples les plus amers de turpitude humaine, jusqu'à la dernière journée qui tourne autour des vertus dont les narrateurs successifs font l'éloge : « Tandis que chaque journée a sa cohérence thématique, annoncée dans le sommaire, d'une journée à l'autre se dessine cet itinéraire qui conduit du bas au sublime »¹. Dans la nouvelle X-3 un seigneur au grand coeur se montre charitable et bon jusqu'à vouloir céder sa vie à son rival. La nouvelle X-5 raconte le sacrifice d'honneur du mari (prêt à abandonner sa femme à l'amant pour qu'elle tienne la promesse qu'elle lui avait faite), le sacrifice d'amour de l'amant (qui refuse cette bonté par respect et reconnaissance pour le mari), et le sacrifice d'argent d'un nécromant, contaminé par tant de générosité. La nouvelle X-8 aborde l'amitié : l'un sacrifie sa femme pour sauver son ami, l'autre s'apprête à lui sacrifier sa vie, et l'histoire s'achève sur un partage absolu de leurs biens. La nouvelle X-9 loue l'hospitalité et la courtoisie d'un homme, qui s'en trouve récompensé. Toutes ces valeurs mises en avant et présentées comme exemples appartiennent au passé, témoignage de la nostalgie de l'auteur. La dixième journée propose la restauration de l'ancienne vertu courtoise de libéralité, sous des formes plus modernes. Une progression humaine qui ne semble pouvoir s'opérer que dans le choix du retour en arrière.

En marge des récits, Boccace fait surgir une vie princière, dans la lumière d'un printemps toscan, où gestes et voix des dix conteurs s'accordent sans effort. Ces présences

¹ Dominique Bertrand, *Lire l'Heptameron de Marguerite de Navarre*, p. 16.

harmonieuses (ils sont tous jeunes, beaux, nobles), comme étrangères au monde mouvant et violent des contes, apportent avec les décors somptueux un raffinement dans l'ordonnance des journées. Le décor semble décrire un paradis où laisser derrière soi la peste de Florence, soucis et tristesse, pour être prêt à « vivre joyeusement », en adéquation avec le cadre. Boccace offre à ces personnages unis, confondus par un « continuel accord et une privée fraternité »¹, un monde à part, préservé de tout mal. Le chaos révélé par la peste symbolise la défaite des valeurs sociales et humaines (impuissance des prières, de la médecine...). L'évocation de l'épidémie se présente comme une nécessité narrative, constitue un arrière-plan toujours présent pour mieux faire ressortir la restauration des valeurs civiles, bouleversées par le fléau, à travers la courtoisie retrouvée (dans les histoires de la dixième journée et chez les personnages de l'histoire-cadre). Les dix conteurs forment en effet un modèle de vie en société, laïques mais respectueux de la morale, qui se placent sous le signe de la courtoisie. Ils représentent une société nouvelle, dans un monde où souffle un vent nouveau de liberté, et où l'on « redécouvre la dignité de l'homme et ses qualités, au delà de tout clivage de classe »² à travers les contes partagés. L'itinéraire du bas vers le haut s'annonçait dès le Prologue avec la description de l'épidémie déchaînée « par la juste colère de Dieu et pour notre châtement », horrible commencement mettant en valeur la douceur et le plaisir des voyageurs de pouvoir se retrouver en sécurité pour se divertir au moyen des histoires. Le Prologue souligne l'intention des sept jeunes dames et de leurs trois accompagnateurs de se réjouir d'avoir échappé au deuil et à la menace. Ordre et plaisir sont les maîtres mots de leur séjour, qui sera consacré à parler sur la matière la plus gaie et amusante selon chacun, à tour de rôle. L'opposition entre la peste et la vie princière des dix personnages, cadre des histoires, est mise en relief : on passe instantanément d'une ville où règne la mort à l'introduction de personnages voués à la joie. Florence, lieu de mort et de confusion, s'efface. A peine arrivé on veut songer à rire, s'amuser, chanter. Pampinea déclare : « Il faut vivre dans la fête », une fête qui rétablira l'ordre et l'harmonie perdus. Le *Décameron* relève d'un « contraste symbolique (...) entre un moment et un lieu, réels, où tout s'écroule, et un moment et un lieu rêvés où la paix, la joie se renouvellent »³.

1 Nicole Cazauran, *L'Heptameron de Marguerite de Navarre*, p. 190.

2 Colloque Marguerite de Navarre (15-16 février 1992), p. 108.

3 Philippe Daros et Jean Bessière, *La Nouvelle : Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès*, p. 84.

L'architecture du *Décameron* est donc basée sur une progression ascendante : à la fois chez les personnages des nouvelles qui se bonifient humainement au fil des journées, qui des vices premiers finissent par manifester les vertus les plus exemplaires, chez les personnages de l'histoire-cadre qui font renaître par leurs récits et par leur entente une courtoisie perdue, et dans le passage d'une réalité funeste et chaotique à un monde merveilleux isolé et protégé, baigné de plaisir. Ce monde imaginaire et idyllique peuplé de personnages nourris de vertus oubliées et tentant de les réintroduire par le biais des contes nous révèle une oeuvre profondément nostalgique, dans laquelle les vices humains, un fléau actuel et réel assimilable à une épidémie de peste, sont effacés par la réapparition de vertus anciennes faisant renaître l'ordre perdu. Boccace, fortement marqué par l'ébranlement des moeurs contemporaines, fonde tous ses espoirs dans le retour aux valeurs du passé, son *Décameron* illustrant par son mouvement ascensionnel la possible réhabilitation d'un monde harmonieux.

3.2.2. L'HEPTAMERON : UNE AMBITION DE LA DECOUVERTE

A / L'IMPORTANT ACCORDEE A LA VERITE ET A L'AUTHENTICITE.

Les récits de l'*Heptameron* sont des fictions que les devisants nous présentent obstinément comme des histoires véritables. La règle du jeu énoncée dans le Prologue concernant les contes consiste, à la différence de Boccace, à dire une histoire vraie, qu'elle ait été vue ou entendue dire. Marguerite de Navarre « a soin de prendre ses distances et de marquer la différence sur un point capital : « c'est de n'écrire nulle nouvelle qui ne soit véritable histoire » »¹. Seul le conte VII-10 est admis par son narrateur comme tiré d'une histoire écrite, très vieille et connue. Chaque personnage introduit ainsi son conte par l'annonce de sa véracité formelle : « mais assurez-vous que la chose est véritable » (I-9) ; la nouvelle suivante : « tout cela est véritable, hormis les noms, les lieux et le pays » ; Parlamente débute la troisième journée en précisant la « vérité promise et jurée » à propos de son histoire. Le conteur s'applique également à situer son récit dans l'époque historique

¹ Colloque Marguerite de Navarre (15-16 février 1992) : Alice Planche, « Des noms sans images, géographie et décors de vie », p. 110.

qui est la sienne, à placer ses aventures dans un passé proche (et à un endroit précis, localisé), encore familier et vivant dans les mémoires pour que la parole paraisse véritable et croyable. Les histoires sont souvent issues du passé des devisants ou de leurs parents et grands-parents, la plupart sous Charles VIII, Louis XII ou François 1er. La nouvelle I-9 est par exemple très récente, survenue selon le narrateur trois années auparavant. L'appel à des garants directs permet encore d'authentifier les histoires du recueil. Le récit sera soit connu soit rapporté : « je vous dirai une histoire que je sais pour en avoir fait inquisition véritable sur le lieu » (I-4) ; Parlamente présente la nouvelle V-2, dont elle a été personnellement témoin ; Hircan va raconter dans la nouvelle I-7 ce qui est arrivé à un ami, et l'histoire II-3 sera tirée de l'aventure d'une amie de Parlamente. Un compagnon peut aussi confirmer la réalité des faits, affirmer la reconnaissance de tel personnage sous son déguisement narratif. Ainsi, Géburon connaît les deux personnages de la nouvelle II-7, décrivant le roi comme le plus hardi des hommes de son royaume, tandis que Hircan renforce la reconnaissance en soulignant la dangerosité de l'autre protagoniste, un comte à craindre dans le réel. L'intervention dans les histoires de proches de Marguerite de Navarre ou de personnalités historiques est un autre moyen de prouver qu'elles ont un fondement vérifié. On retrouve ainsi Marie Héroët, soeur d'une proche de Marguerite, dans la nouvelle III-2 ; Jean, secrétaire de la Reine de Navarre, dans la nouvelle III-8 ; une dame de la cour de François 1er dans la nouvelle VI-8, avec la présence de Marguerite, filleule de l'auteure ; la Reine Claude (femme de François 1er), Madame la Régente (mère de François 1er) et la Duchesse d'Alençon (ou Marguerite de Navarre, soeur de François 1er) interviennent dans la nouvelle VII-1, et la nouvelle VII-6 porte sur un « conte risible advenu au Roi et Reine de Navarre », c'est-à-dire Jeanne d'Albret (fille de Marguerite de Navarre) et son mari, dans lequel une vieille chambrière surprend les mariés dans leur lit, les confond et les insulte, suscitant les rires des deux personnages comme des devisants. La garantie historique est encore assurée par l'allusion dans la nouvelle VII-7 à l'expédition du capitaine Roberval. Enfin, la nouvelle VIII-2 met en scène l'intervention de Marguerite de Navarre elle-même, à la fois personnage et garante de la véracité des faits (« Je tiens ce conte de la Duchesse même »). Beaucoup d'histoires vécues donc, et authentifiées par l'auteure en personne. L'usage de pseudonymes pour cacher les héros (à cause de la gravité du cas), ou les noms des lieux changés, constituent de nouvelles preuves de la véridicité des histoires : « une histoire, en laquelle je ne nommerai les personnes, (...) j'aurais peur de déplaire à

quelques-uns des parents bien proches » (I-3). L'accumulation de détails assume une fonction d'attestation permettant d'ancrer l'histoire dans le réel. Par exemple au niveau des personnages. Nommés par leur seule position ou métier le plus souvent, ils sont multiples et forment par leur diversité toute une société : le procureur, la bourgeoise, la métayère, l'apothicaire, le seigneur... Les rois, les comtesses, les riches propriétaires, les gentilshommes, les marchands, les artisans, les gens d'église, les serviteurs, les chambrières... Tous ces gens de cour, provinciaux, bourgeois, ecclésiastiques se rencontrent et se heurtent. La plupart des conditions sociales sont représentées. Il en ressort un réalisme, une image de la société du XVI^e siècle qui vient soutenir la prétention à la véracité des contes. Enfin, le refus du fabuleux permet de rester dans un monde connu et familier, où rien ne vient flatter l'imagination et entraîner le lecteur dans un monde insolite et lointain, qui rendrait le récit peu crédible.

A côté des nouvelles avérées on trouve, masquées par le jeu des indices de lieux et de temps et par la parole des conteurs qui se veut toujours véritable, de très vieilles histoires répandues par la tradition (comme par exemple la femme qui boit dans un crâne, anecdote que l'on rencontrait déjà dans plusieurs récits médiévaux).

Il est surprenant d'être confronté, dans ces histoires qui renvoient à une vie quotidienne sans fantaisie ni liberté, à un monde où tout paraît possible, où le romanesque le plus étonnant se manifeste dans la plupart des intrigues. Les quiproquos au lit sont nombreux, ce schéma aussi conventionnel qu'extraordinaire (la femme qui confond l'homme entré dans son lit avec son mari) se répète. Il y a aussi une certaine invraisemblance dans les coïncidences qui servent d'enchaînement d'un épisode à l'autre : dans l'inceste redoublé, le hasard veut que le fils rencontre et aime sa soeur (et fille) cachée. En outre, le style narratif ne montre pas le naturel d'une improvisation parlée. Les phrases complexes où les subordinées se superposent, agrémentées de nombreux jeux de comparaisons, s'accumulent : il ne s'agit pas d'un rythme oral. Les petits dialogues attendus font place à de longues tirades : « Dans l'*Heptaméron*, les personnages les plus divers, quels que soient leur âge, leur condition, le rôle qu'ils jouent et l'aventure qu'ils vivent, peuvent se métamorphoser en orateurs rompus aux règles de l'éloquence »¹. Des discours,

1 Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, p. 172.

des plaidoyers cohérents, une rhétorique parfaite, tous ces éléments sont mal appropriés au style et à l'allure d'un conte oral. Tout comme ces rares poèmes enclavés dans quelques récits en prose : leur exacte transcription surprend et paraît totalement invraisemblable.

Est-il alors question de tromperie quand les conteurs mêlent le vrai et le fictif sous le couvert de la vérité promise et jurée? La visée essentielle de l'*Heptaméron* ne porte pas tant sur la vérité par rapport à la véracité des histoires, « c'est une vérité de moraliste qui ne tient pas à la matière des récits, mais à l'usage qui en est fait »¹. Marguerite de Navarre invite à chercher la vérité dans les cas racontés. La vérité dépend donc d'un autre ordre : c'est « celle que l'on atteint à travers un enchaînement vraisemblable de péripéties, un regard dénué de complaisance sur les passions et mobiles des protagonistes »². L'intérêt de l'auteure pour les longs discours s'explique par le fait qu'ils représentent un moyen de s'attarder sur une vérité plus intérieure, où l'être se dévoile. La parole se fait révélation des âmes, par sa transparence. Comme le cas de Rolandine, qui triomphe par la vérité de son discours à la reine ; c'est après avoir parlé que son portrait prend une netteté définitive : son exemplaire fermé apparaît dans sa pleine lumière, sa manière d'affirmer son choix et sa constance face aux obstacles lui donnent un relief grandissant. Le discours sert ainsi la psychologie des personnages, grâce à l'invraisemblance rhétorique qui éloigne l'hésitation et la confusion d'un langage naturel.

L'*Heptaméron* contient des histoires vraies, historiquement fondées : Marguerite de Navarre ou François 1er apparaissent souvent comme acteurs ou témoins, ou d'autres garants dignes de foi comme les narrateurs eux-mêmes viennent rapporter ces faits véritablement advenus. Mais certaines situations et anecdotes répètent des schémas trop répandus (venus d'un fonds traditionnel où puisent communément conteurs italiens et français) et des farces extravagantes qui trahissent leur statut de vieilles histoires fictives. Dire vrai est un topos qui appartient au répertoire du conteur oral et sert à garder un ton de conte, ou à commencer un récit difficile à croire. C'est un moyen de mettre en relief ce que l'on va dire. Donner les nouvelles pour vraies n'est qu'une façon d'obéir à une tradition du genre. La prétention à l'authenticité, lieu commun de la narration orale, se retrouve dans la majorité des récits dès le Moyen-Age : l'*Heptaméron* s'avère donc attaché à une tradition

1 Philippe Daros et Jean Bessière, *La Nouvelle : Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès*, p. 102.

2 Michel Bideaux, « L'*Heptaméron* » de l'enquête au débat, p. 9.

narrative très ancienne par ce recours au topos de la vérité. En définitive, les histoires du recueil sont pour une part tirées de l'expérience de l'auteure, pour une autre part puisées dans ses lectures, ou encore inventées sur ces schémas rebattus issus du fonds culturel populaire. *L'Heptaméron* constitue un mélange ; il présente un univers de fiction mêlant réel et imaginaire. Cet attachement de Marguerite de Navarre à la vérité des récits tient au fait qu'ils expriment une inquiète interrogation sur l'homme. « « Dire vérité » : choisir, donc, des sujets historiques ou vraisemblables, et que cette authenticité nourrisse une vaste enquête sur la conduite mondaine des contemporains, dont l'objet sera de dégager une vérité humaine et une morale pour leur temps »¹. *L'Heptaméron* ne suit pas un schème ascensionnel comme c'est le cas du *Décameron* de Boccace, mais un schème de la découverte. Dire de véritables histoires est un procédé nécessaire pour garantir le sérieux d'une enquête sur la réalité contemporaine, pour parvenir à l'attestation d'une vérité morale. L'oeuvre « rassemble des cas (soumis ensuite à des débats) ayant pour fonction moins d'illustrer une vérité antérieurement définie que de la cerner, progressivement et contradictoirement »². L'objectif du recueil de nouvelles « vraies » est de mettre à nu l'être humain et ses désirs secrets, voir sous la dissimulation et les masques. Les cas vont alors se succéder, comme autant de divertissements dont la fin paradoxale est de ramener chacun à soi, à sa vérité, pour pouvoir atteindre la Vérité de Dieu.

B / A LA DECOUVERTE DE LA MISERE HUMAINE.

La vérité des contes de *L'Heptaméron* se fonde sur la permanence de la nature humaine : chaque histoire propose une image de l'homme, invitant au débat et à l'analyse, une peinture de ses vices ensuite portée vers une méditation religieuse. Aux prises avec de furieux désirs ou dupe d'une vaine gloire, l'être humain apparaît soit comme fauteur soit comme victime de désordres que Dieu seul peut abolir. La vérité tiendra à l'éclairage porté sur les conduites, à travers la représentation d'un « libertinage moral » où l'homme se révèle créature misérable sans la grâce de Dieu. Les premières pages du recueil mettent en scène un déluge nouveau (« pluies si merveilleuses et si grandes, qu'il semblait que Dieu eût oublié la promesse qu'il avait faite à Noé ») qui place d'entrée *L'Heptaméron* dans une

1 Michel Bideaux, « *L'Heptaméron* » de l'enquête au débat, p. 302.

2 Michel Bideaux, « *L'Heptaméron* » de l'enquête au débat, p. 51.

perspective religieuse et morale. Son but sera de décrire obstinément la folie de la créature et assombrir encore le tableau, à l'inverse de Boccace qui s'employait à rendre à l'homme sa dignité au fil des journées. Dans l'*Heptaméron*, l'« itinéraire, loin de guider le lecteur vers une agréable plaine, entraîne la petite compagnie et le cercle de lecteurs dans les boues fangeuses, dans les passions torrentielles, dans le cours troublé du fleuve Désir »¹.

« Le Prologue a l'avantage d'annoncer la tonalité de ces nouvelles si diverses, qui, dramatiques ou comiques, gaies ou sombres, se prêtent à une lecture tragique, parce qu'elles disent toujours quelque chose de la condition humaine, comprise à la lumière de l'Écriture »². Dans l'*Heptaméron*, le cœur des personnages demeure impossible à gouverner, il est un espace glissant où rien est prévisible. Comparé à un brasier qui souvent détruit, à un feu pervers qui fait tout pour arriver à ses fins, ou bien un feu couvert autodestructeur (la dissimulation amoureuse fait souvent tomber le personnage dans une maladie grave qui le mène parfois à la mort), le cœur dévore l'être et reste indomptable. De plus, l'homme n'arrive pas à identifier avec exactitude la vraie nature des mouvements qui s'y produisent, des émois qui l'habitent, et c'est là tout le tragique de sa vie intérieure. Impuissant, il est totalement dominé par des sentiments qui échappent à son contrôle (Floride dans la nouvelle I-10 croit ne pas aimer mais elle aime), car appartenant au domaine obscur de l'inconscient. Les passions ignorées s'avèrent les plus dévastatrices. Il peut arriver que les vices soient masqués inconsciemment sous ombre de vertu (à l'exemple de la femme sage amoureuse d'Avannes). Dans l'œuvre de Marguerite de Navarre, l'espace intérieur n'est ni apaisant ni harmonieux mais insidieux, fallacieux, parsemé de pièges, de zones d'ombre. Il est le lieu de l'illusion diabolique, la porte par laquelle pénètre le péché : il est crucial pour le personnage de bien voir, grâce à l'aide de Dieu, ce qui s'y cache. Atteindre la vérité humaine dans l'*Heptaméron* n'est donc pas une évidence : aux secrets du cœur ignorés du personnage lui-même s'ajoutent les impostures amoureuses, religieuses, le travestissement langagier dont usent nombre de personnages. L'*Heptaméron* représente le règne de l'ombre où tout n'est que dissimulation, ruse et mensonge. La dissimulation amoureuse apparaît par exemple dans la nouvelle III-5, dans laquelle les amants redoublent d'inventivité pour pouvoir se voir en cachette, ou dans la nouvelle V-3, où l'hypocrite Jambique porte un déguisement pour que ses relations passent inaperçues et ment devant

1 Dominique Bertrand, *Lire l'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, p. 17.

2 Dominique Bertrand, *Lire l'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, p. 25.

tous sans scrupules. Les éléments spatiaux privilégiés expriment eux aussi le secret, l'ombre, l'esquive : la fenêtre joue un rôle fondamental en tant que voie de communication entre amants ou moyen d'échapper à un danger, les espaces restreints comme la trappe (I-4), la garde-robe (I-7) qui dissimulent le séducteur, ou encore le marais (VII-1) où se cache l'épouse coupable, dominant et sont essentiels au déroulement des intrigues. Les contes insistent sur la nécessité d'être toujours sur ses gardes. Les personnages doivent constamment être acteurs, et cacher l'être sous le paraître : maîtriser leur maintien, leurs paroles, leur conduite pour faire taire les bruits, les soupçons, la curiosité. Toujours exposés à l'attention d'autrui, leur seule défense tient dans la dissimulation, les secrets, le double jeu permanent. Le monde clos construit par Marguerite de Navarre (les scènes de cour sont récurrentes, avec la présence de spectateurs attentifs et critiques) inspire les comédies et stratagèmes les plus variés (migraine, rendez-vous secrets, déguisements...). Toujours épiés, cibles du jugement de l'autre, les héros de l'*Heptaméron* sont tenus de prendre un masque, de jouer un jeu. La vérité n'est rétablie que lorsque le héros est acculé, quand tout travestissement apparaît dérisoire : à l'heure de la mort l'amour se déclare (la femme sage avoue son amour secret au seigneur d'Avannes après des années de silence), morts au monde les amoureux peuvent avouer leur passion, parler sans dissimuler (Poline). La dissimulation religieuse est un thème qui revient souvent dans le recueil. A travers histoires et débats, on peut discerner ce que réprovoque Marguerite de Navarre par rapport aux religieux, à savoir leur concupiscence et l'hypocrisie dont ils la couvrent, le démenti que donne leur conduite aux vœux qu'ils ont faits et à la règle qu'ils prétendent suivre. L'opposition entre l'être et le paraître qui les caractérise est reprise inlassablement. Ils sont dangereux par le masque qu'ils portent, aussi les contes visent à les démasquer. Leur réputation de sainteté est souvent rappelée au début du récit, pour les mettre en avant sous leur véritable jour : charnels et détestables. Les nouvelles visent ainsi à détruire leur illusoire prestige. Car l'*Heptaméron* condamne les passions mal réglées, mais beaucoup moins que l'écart être / paraître : ceux qui couvrent leurs vices du manteau de la vertu ou de la religion sont directement placés sur le banc d'infamie. Les religieux unanimement blâmés pour leur hypocrisie sont aussi convoqués dans les schémas de tromperie et de violence, dans les histoires cherchant à représenter les faibles humains en proie à la malice du monde.

La réflexion sur la nature humaine, que seule la grâce peut sauver, est l'ultime leçon sur quoi les dix narrateurs s'accordent, et la lumière où s'éclairent les cas les plus divers. Tragique ou plaisant, le conte propose le spectacle d'une nature fragile toujours prête à céder au plaisir. Selon Longarine, les péchés de chair ne seraient qu'une grâce de Dieu pour nous manifester notre faiblesse et nous libérer du péché irrémédiable, la faute de l'esprit qu'est la confiance en soi. Dans le conte de l'inceste redoublé, l'accent est mis sur la toute puissance de l'orgueil sur un coeur qui ignore qu'il en est esclave et se fie en sa seule prudence. Le passage de l'orgueil à l'humilité par une conversion intérieure du personnage lui ouvre l'accès à l'amour divin. Le danger de l'orgueil, de la confiance en soi, représente la grande tragédie qui se noue au dedans de l'homme, et où il risque sans cesse de se perdre. C'est là le sujet qui inspire toute l'oeuvre : la critique de l'orgueil humain et la nécessité, pour sauver son âme, de s'en remettre à la grâce divine. Une phrase célèbre d'Oisille résume l'intérêt de l'oeuvre : « Les maux que nous disons des hommes et des femmes ne sont point pour la honte particulière de ceux dont est fait le conte, mais pour ôter l'estime et la confiance des créatures en montrant les misères où ils sont sujets, afin que notre espoir s'arrête et s'appuie à Celui seul qui est parfait ». Le passage de ceux dont est fait le conte aux créatures en général montre toute la valeur exemplaire des nouvelles, et la vision de la misère des hommes à la rencontre avec Dieu exprime un processus de dépassement intérieur, un mouvement de retour vers Dieu qui fait de *l'Heptaméron* un recueil de textes d'édification spirituelle. Toute histoire représente un cas à méditer, invitant à un retour sur soi. Les nouvelles donnent à voir un théâtre du monde, où les personnages face aux désirs et passions incarnent l'homme dans sa malice ou sa bonté.

L'Heptaméron propose par l'intermédiaire de ses histoires de rendre intelligible le monde confus, désordonné et transitoire des apparences, et de ramener chacun à Dieu par une leçon d'humilité. L'intention commune à l'assemblée des devisants, le point vers lequel tendent tous leurs contes se situe dans un double mouvement : une image des vices et des passions, pour découvrir la misère de l'homme sans Dieu. L'âme, aveuglée à son insu par l'orgueil, se trouve révélée par ce constat. Chacun, les devisants comme les lecteurs, est invité à découvrir dans le reflet du monde présent, c'est-à-dire à travers les histoires, matière à déploration pour se tourner vers Dieu : tel est l'objectif ultime de Marguerite de Navarre au moyen de son oeuvre.

C / APPRENDRE A LIRE SOUS LES APPARENCES.

Forcer à voir autrement constitue un enjeu majeur du livre. Il s'attache à remettre en cause les apparences, à perturber l'adhésion du lecteur, le pousser à sortir d'une interprétation littérale et confortable attachée aux apparences. Une nouvelle met en scène un soldat découvert par une vieille femme, endormi dans un sépulcre : à son réveil inattendu elle le prend pour un saint et s'enfuit en criant au miracle. L'anecdote semble à première vue offrir matière à rire, et le clan masculin conclut le débat sur une grossière interprétation sur la sottise des femmes. Leur lecture minimale les fait échapper au véritable sens du conte. C'est en réalité la question du miracle qui est en cause, on est face à un cas de dénonciation des inventeurs de miracles. L'histoire n'a rien d'une comédie, d'ailleurs sa tonalité sérieuse est propice à cette réflexion sur la vraie dévotion. La nouvelle est un drame portant sur la mésinterprétation. L'aveuglement des devisants est mis en avant, ce sont eux qui font montre d'ignorance plus que la vieille dame du conte. Ils incarnent ici le lecteur inattentif, incapable de saisir les signes (qui signifient parfois le contraire de ce qu'ils paraissent vouloir dire). Le sens de cette nouvelle dépasse les apparences, elle est sous ses airs de comédie une mise en garde contre les pièges du jugement.

Des jeux de masques viennent souvent compliquer l'interprétation des nouvelles. Pour commencer, le langage de l'amour est loin de montrer une parfaite transparence dans l'*Heptaméron*, il nous renvoie « aux conventions de la politesse et aux règles de l'honneur mondain, à de savants calculs et à de secrètes confusions »¹. Les formules vaguement platonisantes sont de mise dans le langage de la galanterie ; le personnage se pose en parfait ami pour conquérir la dame, qui n'est pas dupe : les règles sont évidentes pour les deux joueurs, il s'agit d'un vocabulaire en vogue connu de tous. L'amour parfait est en effet un terme à plusieurs sens, tantôt riche d'exigences morales et philosophiques, tantôt confondu avec le langage ordinaire de la galanterie. « Amitié » ou « ami » peuvent ainsi se rapporter à une relation adultère, ou bien à un statut de serviteur. La parfaite amitié reste sujette à un certain flottement, pouvant même concerner l'affection conjugale (les époux de la nouvelle II-3). Il résulte de cette confusion de nombreuses équivoques, entre les femmes

1 Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, p. 236.

qui se jouent avec adresse de ce langage pour entretenir amour et ambiguïté, et les hommes qui se prêtent à un système de séduction, « une stratégie qui fait de l'amour parfait une belle apparence pour mieux captiver l'objet désiré »¹. Parlante soutient qu'en matière d'amour « le vrai et le faux n'ont qu'un même langage ». On peut alors s'interroger sur l'honnêteté de certains personnages, qui se montrent vivement épris et se posent en serviteurs soumis et désintéressés (le capitaine qui adresse à la femme mariée une épître où il se propose comme serviteur agit-il par calcul?) : est-on dans la sincérité ou dans le double jeu? Les devisantes ne cessent de conseiller la défiance face aux plus vertueuses déclarations. Les limites de la parole placent la vérité dans l'action : seuls les faits distinguent la parole véridique de la parole mensongère. L'apparence de vertu comme la parole vertueuse n'ont ainsi de valeur que si la conduite est elle-même vertueuse. L'enlèvement de la femme par un religieux, nouvelle à lire comme une recherche de la vérité, va dans ce sens. Le serviteur du mari se fie à lui-même, à son observation : il découvre l'imposture et rétablit la vérité par le langage. Il incarne la lucidité, n'est pas en état de sujétion par rapport au religieux : sourd à son discours, il regarde son compagnon et le reconnaît comme l'épouse de son maître, enlevée et déguisée. Cette nouvelle est un récit de dévoilement. Elle épingle les agissements d'un cordelier, son faux discours démenti par ses actes. La morale : seuls ceux qui se conduisent sans se référer aux religieux sont en mesure d'obtenir le salut. Le serviteur offre au lecteur une méthode de lecture, l'observation propre, et invite à ne pas se laisser berner par les apparences. *L'Heptaméron* dresse une critique du langage humain, de son instabilité, sa relativité, son manque de transparence et d'universalité. Les Saintes Ecritures par exemple : à travers des allusions, citations et commentaires, elles imprègnent le discours des devisants. Cependant tous n'ont pas le même degré de bonne foi dans leur utilisation de la Bible : Saffredent et Hircan la citent pour étayer leur apologie de la liberté sexuelle. On voit par là que même la parole biblique est susceptible de devenir source de contestation et contradictions quand elle tombe dans le discours humain (d'où l'attachement de Marguerite de Navarre au contact direct et intime avec les textes sacrés, à une foi nourrie aux sources premières, plutôt qu'à la messe et aux vêpres qui proviennent de l'homme et sont subordonnées à sa traduction imparfaite de la parole divine). Le langage peut également être utilisé comme instrument de manipulation des autres ou de pouvoir. Il est un outil de séduction, associé en général au désir masculin

1 Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, p. 237.

de dominer et conquérir, et implique souvent une violence latente prête à se dévoiler s'il n'atteint pas son objectif. *L'Heptaméron* tend à discréditer la parole et à valoriser le silence (associé au contrôle de soi, à la maîtrise du désir par la volonté, à la chasteté, tandis que le discours est lié à la transgression et au désir indompté). Une nouvelle vient illustrer le danger du langage : une duchesse cherche à séduire un gentilhomme, se déclare par la parole. Repoussée, elle manifeste un violent désir de vengeance et manipule son mari par son discours, mentant sur le fait que le gentilhomme l'a pourchassée. La parole, décidément une bien maigre garantie, est à nouveau mise à mal lorsque le gentilhomme, pour se défendre, confie au mari le duc l'identité de sa maîtresse (la promesse des amants de garder leur liaison secrète est alors rompue), et que le duc répète le secret à sa femme. Enfin la vengeance de la duchesse sur le gentilhomme s'opère par la parole : elle parle à la maîtresse de sa relation découverte, et cette dernière se suicide devant la trahison de son amant.

Dans cet apprentissage de la lecture du sens second, spirituel, caché derrière les apparences confuses, il faut procéder à une attitude mentale de décryptage : le sens véritable va souvent à l'encontre des apparences. C'est le cas de la nouvelle sur la femme sage tiraillée entre son honneur et son amour pour le seigneur d'Avannes : Parlamente et Oisille louent la vertu et la victoire sur soi de la femme, mais leurs commentaires se trouvent malmenés par les voix masculines qui procèdent à une nouvelle lecture des signes, de l'extérieur vers l'intérieur. Ils remettent en cause le modèle, l'exemplarité prétendue de la femme. Car si Floride (I-10) tenait honneur et conscience comme inséparables, le cas est différent pour la femme sage qui lutte vertueusement contre sa passion, est soumise à un violent conflit intérieur : « La guerre que l'amour et l'honneur faisaient en son coeur ». Tout signe apparaît comme trompeur. L'honneur se révèle une hypocrisie, il étouffe la nature décidée par Dieu, dissimule afin d'être acceptable aux yeux du monde, et éloigne la transparence et l'accord de la créature avec son coeur. Les hommes font éclater la fausse vertu des femmes qui provient de la vie en société, une vertu dénaturée. Un difficile décryptage des intentions cachées est nécessaire pour entendre pleinement le sens des nouvelles. Des deux côtés le langage trompe : la femme pour se protéger, l'homme pour parvenir à ses fins. Saffredent lance une invitation à l'amour vrai, en conformité avec la nature ; mais est-ce pour la vertu des femmes ou par pur hédonisme? Personnage

provocateur, ironique, misogynne, il se montre aussi particulièrement soucieux de débusquer le mensonge des comportements codés, à des fins éthiques et évangéliques. *L'Heptaméron* est le lieu d'un apprentissage du déchiffrement de l'invisible. La justification des nouvelles tient dans le dépassement du plaisir de la narration par un plaisir supérieur : celui de leur sens profond révélé. Elles exercent au déchiffrement des signes afin de savoir déceler la vérité humaine cachée sous les apparences trompeuses.

D / LES DEBATS OU L'IMPOSSIBLE VERITE.

Structurellement, les débats semblent marquer des lieux intermédiaires entre les histoires et les jugements des lecteurs, ils sont une révélation éventuelle du sens des exemples. Les récits sont alors placés sous le feu croisé d'éclairages divers, par des conteurs attentifs à saisir les diverses facettes d'une même aventure, les motifs d'une conduite, la nuance d'un sentiment, chacun s'appliquant à découvrir cette vérité des coeurs si difficile à cerner. Seulement, la multiplicité des points d'observation compromet la cohérence du message : les débats, qui confrontent les réactions antithétiques et opinions diverses de dix individualités, et font s'affronter deux camps opposés (hommes et femmes, leur vision des choses différente, leurs deux réalités incompatibles) rendent la morale des nouvelles confuse. La nouvelle II-2 est marquée par un grand débat – faut-il privilégier l'honneur de son sang ou la loyauté envers son maître? - dont la conclusion restera en suspens. Dans la nouvelle II-4 Bonnivet usurpe l'identité de l'amant d'une femme grâce à un déguisement, lui ôte honneur et chasteté contre sa volonté. Humiliée, elle pardonne lorsqu'il lui promet silence et amour et ils deviennent amants. Les avis du groupe sont mitigés : d'un côté la finesse masculine est louée, de l'autre la cruauté condamnée. Dans ces débats moraux se découvrent et se heurtent des consciences. Certains devisants n'hésitent pas à défendre et justifier de mauvais exemples et à semer de fausses vérités : dans la nouvelle I-7 Hircan incite les femmes à ne pas craindre de tomber entre les mains des hommes car leur esprit, leur finesse défendra leur honneur. Longarine s'oppose à ses propos, qui ne sont pas un bon exemple à suivre pour les femmes. De même dans la nouvelle III-6 Saffredent, peu soucieux de la morale, pousse l'auditoire féminin à suivre l'exemple de la sage ou de la folle, selon les préférences de chacune. Plus tard il

argumentera en faveur de l'adultère, péché pardonnable car l'amour ne peut être ni raisonné ni gouverné, est une « furieuse folie ». Selon lui Dieu ne peut pas s'en courroucer car l'amour de ce monde représente un degré vers l'amour parfait pour Dieu : aimer le visible est un passage obligé pour accéder à l'amour de l'invisible. Ces vérités malhonnêtes énoncées pour le seul profit des devisants amènent à douter de la portée de l'oeuvre, entre exhortation à la vertu et louange du plaisir. Cette écriture éclatée qui signe l'identité du recueil, avec ses voix plurielles et divergentes, révèle des incompatibilités idéologiques : « Les dialogues créent une chute brusque par rapport à cette recherche fragile, car ils ouvrent une trouée sur l'incohérence du monde, et l'irréductible pluralité des jugements humains qui s'égareront hors de Dieu »¹. Les débuts des nouvelles conseillent en général de mettre en pratique le sens moral de l'histoire, de méditer l'exemple. Mais parfois, on peut observer une insatisfaction du narrateur devant le sens moral qu'il avait lui-même inscrit en tête de son récit, et qui n'avait pas encore été soumis à l'épreuve des passions et des événements. Le débat s'écarte soudain d'une proposition morale qui a perdu toute force d'évidence. En d'autres termes, les nouvelles sont en tant qu'exemples racontées pour illustrer des propositions éthiques générales ; pourtant les devisants sont incapables de se mettre d'accord sur leur application pratique dans la vie particulière de tel homme ou telle femme. Un exemple appelle ainsi son contre-exemple : P. de Lajarte qualifiera l'*Heptaméron* de « recueil d'*exempla* contradictoires ». Ainsi, les devis ne conduisent le plus souvent qu'à des vérités problématiques. « Au lieu de s'achever sur la vérité qu'elle prétendait manifester, la nouvelle devient alors le lieu d'une vérité cachée et jamais assurée »². L'*Heptaméron* ébranle les certitudes. La nouvelle pourrait présenter une réalité énigmatique et le devis une élucidation ; or le récit propose une réalité immédiatement lisible et le débat la transforme en problème : « Par sa liberté, la parole des auditeurs complique tout, et vient ainsi substituer le doute, l'incertitude face aux évidences premières qui pourraient bien se nourrir de naïvetés et d'illusions »³. Les nouvelles démontrent l'impossibilité dans un domaine collectif et éthique d'arriver à une seule vérité absolue. Dans le monde moral de l'*Heptaméron*, le langage est condamné à la contradiction et à la répétition. C. H. Winn ajoute : « Le caractère répétitif des débats et leur manque de conclusion montrent, avec de plus en plus d'insistance, la vanité des devisants et de

1 Colloque Marguerite de Navarre (15-16 février 1992), p. 69.

2 Philippe Daros et Jean Bessière, *La Nouvelle : Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès*, p. 105.

3 Philippe Daros et Jean Bessière, *La Nouvelle : Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès*, p. 105.

l'homme dans la mesure où il se fie à ses propres efforts et à l'instrument humain du langage pour atteindre la vérité spirituelle ».

Chaque histoire de *l'Heptaméron* se veut manifestation d'une vérité. Les débats opposent à la vérité manifestée par les narrateurs les doutes et objections des auditeurs. Ces dix voix en discord alternent, elles s'emparent d'un cas pour faire apparaître plusieurs vérités possibles. La dialectique se résout finalement quand les devisants se rejoignent dans une commune humilité qui attend tout de la grâce divine : ils « se réclament unanimement d'une Parole clairement identifiée : le texte évangélique »¹. Un seul récit provoque un assentiment significatif de tous, l'inceste redoublé, qui insiste sur l'importance de s'humilier et se recommander à Dieu pour ne pas trébucher. C'est là la vérité fondamentale de l'oeuvre. « Dans toute son oeuvre littéraire, Marguerite de Navarre exprime une vision, chrétienne et évangélique, selon laquelle les paroles humaines servent à nous orienter (...) vers la Parole éternelle de Dieu, devant qui l'homme doit se taire, et dont la Sentence viendra achever l'Histoire ».

Boccace et Marguerite de Navarre donnent à leur recueil une portée radicalement opposée. Le *Décameron*, en passant du chaos de Florence, symbole de la défaite des valeurs sociales et humaines, à l'harmonie de l'histoire-cadre où les personnages proposent par leur exemple et leurs contes une restauration des anciennes valeurs courtoises, fait renaître la dignité de l'homme et indique une progression humaine du décadent au sublime. A cette vision idyllique et en total décalage avec la réalité s'oppose la peinture misérable de l'homme de *l'Heptaméron*, qui s'inscrit dans un réel attesté par les multiples marques d'authenticité des nouvelles. On n'est plus dans le rêve d'une élévation humaine, mais dans une enquête de dévoilement fondée sur le vrai, dans la recherche d'une vérité morale et humaine contemporaine à travers le spectacle des vices et des passions. Cette quête demande un décryptage attentif, un dépassement des apparences qui ne sont que dissimulation, impostures, ruses et mensonges, pour déceler au delà des masques cette vérité humaine qui réside dans la faiblesse de l'être. L'humilité retrouvée grâce à cette image infâme des personnages, reflets de lui-même, l'auditeur / lecteur se voit libéré de sa confiance en lui et peut se convertir à l'amour de Dieu. Cette critique de l'orgueil apparaît

1 Michel Bideaux, « *L'Heptaméron* » de l'enquête au débat, p. 307.

dans le théâtre du monde que présentent les contes, mais aussi à travers les débats des devisants, qui par leur langage imparfait n'aboutissent qu'à des vérités problématiques car plurielles et contradictoires. Dans les nouvelles comme dans l'histoire-cadre, la vérité n'appartient pas à la volonté humaine (volonté de se conduire avec prudence pour ne pas fauter ou de cerner par soi-même la vérité du monde) mais réside dans la Parole de Dieu et dans sa Grâce. *L'Heptaméron* dépasse le seul plaisir de la fiction du *Décameron* par un plaisir plus profond : celui de l'apprentissage du sens second par une lecture plus active et de la découverte de la vérité cachée derrière les apparences.

TROISIEME CHAPITRE : PROPOSITION DE DEUX CONCEPTIONS CONTRAIRES DU MONDE : IMMANENCE ET TRANSCENDANCE

3.3.1. LE *DECAMERON* : UN SCHEMA DE L'IMMANENT : L'AMOUR PROFANE ET LA RUSE VAINQUEURS

Le *Décameron* obéit à un schéma préétabli, l'ordonnance de l'oeuvre est définie dès le départ. Ainsi, les thèmes qui orientent chaque journée tendent à former un tout qui englobe les différents aspects de la vie : les caprices du sort, la sphère de l'affectivité, les aventures d'amour avec fin heureuse ou tragique, quelques illustrations de la vivacité d'esprit (bonnes répliques de personnages), des farces, des exemples de vertus chevaleresques. Chaque journée du *Décameron* se trouve donc agencée en fonction d'un projet macro-structural. Malgré l'apparente hétérogénéité du volume, un plan d'ensemble régit les cent nouvelles. On peut distinguer deux grands sous-ensembles : les journées II, III, V portant sur les expériences humaines (amoureuses et autres) à fins heureuses, tandis que la journée IV est réservée aux fins tragiques ; les journées VII, VIII, IX sont quant à elles consacrées aux « bons tours » joués aux dépens d'un tiers, alors qu'au contraire la journée X célèbre les gestes de générosité humaine (un rapport d'opposition est à noter dans les journées IV et X, qui vient donner une symétrie et une cohérence au recueil). Au vu de cette organisation, l'oeuvre apparaît comme placée sous le signe de l'Amour et de l'Intelligence.

Boccace pose sur les désirs amoureux un regard positif, bienveillant. L'éloge du plaisir est visible dans beaucoup de nouvelles mettant en scène des femmes, représentées comme des êtres charnels. Dans la nouvelle II-7 Alaciel collectionne les amants et montre une certaine faiblesse charnelle : « Les consolations énergiques de Constantin lui firent oublier ses malheurs ». La femme de plaisir de la nouvelle II-10, associée à la jeunesse, donne l'image d'une femme libérée ne craignant pas le déshonneur vis-à-vis de sa famille et

n'hésitant pas à faire le choix de l'amour. Les prodiges de l'amour contribuent à valoriser les passions des personnages et susciter l'assentiment du lecteur. La nouvelle V-1 intitulée « Le prodige opéré par l'amour » présente Galeso, surnommé Chimon (grosse bête), stupide, grossier, rustre, qui rencontre Ephigène et devient en moins de quatre ans l'homme le plus accompli du pays. L'amour lui inspire des qualités alors inconnues. La morale : la présence de l'amour dans le coeur « anime et féconde les vertus les plus assoupies ». La puissance du sentiment amoureux est mise en valeur par cet exemple. Mais bon nombre d'autres histoires viennent soutenir l'idée de la force de l'amour et de son caractère irrésistible. Les lois de l'amour apparaissent toujours supérieures à toutes les autres : le mariage (tromperies), l'amitié (divisée par l'arrivée d'une femme), la féodalité (le serviteur s'éprend de l'épouse de son maître), Dieu (les religieux ardents à assouvir leurs désirs interdits). L'amour se révèle d'autant plus puissant qu'il croît devant les obstacles : les amants qui fuient pour pouvoir s'aimer librement (V-3), les rivalités entre prétendants (V-5), l'homme qui se ruine en folles dépenses pour plaire malgré le dédain de la femme aimée (V-8 et 9), les défis amoureux venant attester la force du sentiment (IX-1 : deux prétendants courageux sont mis à l'épreuve pour l'amour d'une femme). Le *Décameron* s'appuie sur le romanesque pour faire triompher l'amour : les nombreux imbroglios, enlèvements et reconnaissances finales qui parsèment les diverses anecdotes jouent toujours en faveur des amants. L'exemple de Théodore, cru esclave et condamné à mort pour avoir couché avec la fille d'un seigneur : le père de Théodore passe par là par hasard, et reconnaît son fils – kidnappé par le passé par des corsaires – en voyant une envie sur le corps du supplicié ; le père étant un homme de haut rang, le nouveau statut de Théodore le sauve et le rend digne d'épouser la femme qu'il aime (V-7). La nouvelle II-7 fait la part belle aux divers enlèvements et autres ruses (comme l'usurpation d'identité nocturne) pour posséder la jeune Alaciel.

Le second pôle qui structure le *Décameron* tourne autour du triomphe de l'intelligence pour l'affirmation du plaisir. Les contes mettent en avant des situations où les personnages doivent faire preuve d'astuce pour mener à bien leurs aventures galantes ou éviter qu'elles ne soient découvertes. Le langage y tient une place essentielle. D'ailleurs la journée VI célèbre la parole, comme arme défensive et comme forme esthétique d'échange (dans la nouvelle VI-7 une femme s'oppose à une loi injuste – les épouses infidèles sont

condamnées à être brûlées vives – et la fait modifier grâce à son éloquence). En parallèle de son éloge de l'intelligence, Boccace fait la satire du comportement dicté par la bêtise ou la naïveté, et punit les personnages concernés par ces tares. De plus, tandis que Marguerite de Navarre place ses personnages sous l'emprise d'une Grâce toute puissante, les malheurs des destinées humaines sont placés dans le *Décameron* entre les mains omnipotentes de la Nature et de la Fortune. Mais l'individu peut opposer à l'action de ces deux grandes forces sur le monde, avec des résultats incertains, son intelligence et son savoir pratique. « Pour la première fois depuis le Moyen-Age, l'homme deviendra maître de sa destinée et non plus dépendant de la volonté divine »¹. Le *Décameron* place toute sa confiance en l'homme et en son ingéniosité dans cet « éloge de la vitalité humaine »² : l'amour profane et l'esprit humain règnent sur l'oeuvre et ressortent toujours victorieux, affirmant la domination de l'homme sur le monde.

3.3.2. L'HEPTAMERON : UN SCHEMA TRANSCENDANT : DENONCIATION DE LA MALICE HUMAINE ET AMOUR PORTE VERS DIEU

Dans les nouvelles de l'*Heptameron*, l'existence terrestre s'assimile à un séjour dangereux pour l'homme car il peut y compromettre son salut : la rencontre de la malice des hommes ou de l'hostilité du monde met sa foi à l'épreuve. Toutes ces représentations de la fragilité humaine sont là pour faire ressortir l'importance de se recommander à Dieu, un appui dans l'épreuve. Dans la nouvelle III-1 Rolandine, sans crainte devant les menaces de la reine (humaine et mortelle), car considérant Dieu comme seul juge de sa conduite, endure les malheurs successifs et en sort victorieuse. La nouvelle VII-7 met en scène une femme abandonnée sur une île, qui lit le Nouveau Testament comme consolation : le corps demi-mort, son esprit demeure joyeux car occupé en lectures, contemplation et prières. Dieu, désirant faire connaître la vertu de cette femme à sa gloire, la fait recueillir par un navire ; elle exhortera alors chacun à l'amour et à la confiance en Dieu, se proposant comme exemple de sa grande miséricorde.

1 Insecula : Giovanni Boccaccio (Boccace) : <http://www.insecula.com/contact/A005903.html>

2 Colloque Marguerite de Navarre (15-16 février 1992), p. 101.

L'aventure est toujours placée sous le regard de Dieu, une façon de rappeler que chacun a en lui un témoin et un juge à qui ni vertu ni vice n'échappe et que nulle hypocrisie ne peut abuser. Ainsi, Dieu est partout présent : il modifie à son gré le cours d'une vie, écrase les méchants dont le triomphe paraissait assuré ou secourt de sa grâce. Le conte démontre le triomphe de la justice divine. Le récit de la femme sur l'île sert à manifester la toute puissance de Dieu, qui sauve la créature dont le péril était inévitable ; on ne s'attache pas aux péripéties sur l'île, le narrateur se contente de montrer Dieu à l'oeuvre. Dans beaucoup d'autres histoires l'intervention de Dieu est essentielle à l'intrigue. Par exemple dans le conte de l'inceste redoublé, l'histoire reste subordonnée à la volonté divine, elle montre comment Il tire une âme de son aveuglement en l'accablant sous le péché. L'histoire de Rolandine aborde quant à elle la conversion et le repentir de son père suite à la sentence divine (Dieu fait mourir l'être aimé de Rolandine, découvert infidèle, pour abrégier le calvaire de l'héroïne qui restait constante dans son amour malheureux). C'est le passage de la justice des hommes à la justice de Dieu, supérieure à toute administration humaine, qui est ici mis en évidence. Après l'amoureux vient la mort du frère de Rolandine, un nouvel opposant. L'amour humain se révèle tout au long du conte susceptible de trahison, illusoire par rapport à l'amour divin. Les obstacles sont toujours renouvelés mais un adjuvant, Dieu, intervient, car les dispositions intérieures de Rolandine s'orientent vers le bonheur spirituel et non humain. Elle incarne un modèle par son amour constant sans aucun appui humain. Ce récit est à lire comme une leçon spirituelle où Dieu est le véritable protagoniste. Quelques citations issues d'autres nouvelles viennent souligner l'omniprésence de Dieu, qui secourt ses fidèles dans l'adversité : « Notre Seigneur, qui aide toujours à ceux qui ont espérance en Lui » (IV-1 : le mari rentre plus tôt que prévu, alors que le religieux enlève sa femme) ; dans la nouvelle VI-6 Dieu provoque le retournement (le mari imposteur est surpris par sa femme à la messe dans sa fonction de prêtre) par pitié pour ceux qui sont trompés par bonne foi ; la nouvelle VII-7 le présente comme « Celui qui n'abandonne jamais les siens », et la nouvelle VIII-2 se dénoue par une autre intervention divine : « Mais Dieu voulut que... ».

Si Marguerite de Navarre puise librement dans les souvenirs littéraires ou vécus, il n'est pourtant pas question de hasard ou de caprice dans ses choix. Les anecdotes sont ordonnées dans une perspective, à savoir une méditation qui rapporte tout à Dieu. Elles ont

pour objectif de faire reconnaître la toute puissance de la grâce divine, qui fait triompher la vertu cachée et où le serviteur devient maître. On observe que des personnages nobles sont choisis pour incarner la nature humaine dans ce qu'elle a de plus corrompu. Les condamnations sont explicitement formulées, la qualité du coupable accroît la gravité de la faute. Cet abaissement les remet à leur place : celle qui est la leur au regard de Dieu. Au contraire on trouve des histoires tout aussi exemplaires de femmes qui ne sont pas des grandes dames mais qui font preuve de vertu (V-2 : Françoise, de basse condition mais qui garde son honneur comme un trésor. Elle ne s'estime pas digne d'être aimée d'un prince par honneur ou par mariage, et refuse de l'être par folie ou plaisir ; elle fuit toutes les occasions de le voir, ne se laisse vaincre ni par amour ni par tourment, ruse, appât du gain ou menaces). La bassesse de leur état exalte la présence d'un autre ordre, où chacun tient la place et le rôle pour lesquels Dieu l'a élu. C'est la Grâce divine qui agit sur les hommes, la vertu est inspirée non par l'état social mais par Dieu seul : « elle n'avait le coeur moins honnête que la plus grande princesse de la chrétienté ». Ce renversement des valeurs où la vertu est attribuée au faible et le vice au fort met en lumière les contradictions entre l'ordre du monde et l'ordre de Dieu. Marguerite de Navarre porte sur ses personnages un regard de moraliste religieux. Leur condition n'importe qu'autant qu'elle met en avant leur vertu / malice, et ce pour mieux les situer face aux hommes et face à Dieu.

L'amour est partout dans l'*Heptaméron* : dans les contes comme dans les débats, il représente un thème essentiel. Il détermine les aventures, pèse sur les conduites et les destins, et renouvelle sans cesse les disputes entre les devisants. La diversité de l'amour est la matière même de l'oeuvre : aucun exemple ne suffit à le découvrir dans toute sa complexité. On distingue l'amour méchant (concupiscence du corps) et l'amour parfait (vertueux), deux formes opposées qui viennent renouveler le conflit entre le courant courtois (défendu par Dagoucin) et le réalisme gaulois (représenté par le « triangle cynique » formé par Hircan, Saffredent et Simontaut).

L'amour méchant est une réalité omniprésente dans l'*Heptaméron*. Il désigne un appétit charnel violent, avivé par les obstacles. Cette fureur s'empare des personnages les plus divers : les héros comme Amadour, les valets, les cordeliers, les femmes, les gentilshommes... Saffredent insiste : « Et si nous voulons dire vérité, il n'y a nul de nous

qui n'ait expérimenté cette furieuse folie ». Craindre l'amour est un message récurrent dans l'oeuvre, justifié par le fait qu'il tourmente princes et pauvres, forts et faibles, et aveugle au point d'oublier Dieu et conscience. Toute tentative pour satisfaire cet appétit de jouissance se voit condamnée, les devisants montrent un total accord dans le blâme (la loi de Dieu et les exigences de l'honneur féminin sont sans cesse rappelées). Ceux qui suivent leur appétit se retrouvent dépossédés d'eux-mêmes : les sens hébétés, l'esprit perverti comme le corps, hors de conscience et de raison naturelle. Aliénation, désordre et démesure sont le signe d'un amour méchant. Cette transformation de l'être représente un danger, son amour peut se révéler par la violence et la fourberie : dans la nouvelle I-4 une femme de bien refuse des avances, mais l'homme entre dans sa chambre par une trappe et tente d'utiliser la force pour assouvir son désir. Toute émotion trop vive se traduit chez le personnage épris par un bouleversement physique, ravages d'une concupiscence inavouée ou contrariée sur le corps : il perd le sommeil et l'appétit (à l'exemple du religieux amoureux de Marie Héroët dans la nouvelle III-2), sombre dans la folie, la dépossession de soi, devient bestial et charnel. Ce sont donc les signes du corps qui révèlent l'émoi des sens des personnages, rendus incontrôlables malgré que leur passion amoureuse soit censurée verbalement. Dans la nouvelle II-3 le capitaine est frappé de mutisme avant de s'évanouir, et Amadour dans la nouvelle I-10 passe de l'éloquence au mutisme et ne peut réprimer rougeurs et regards passionnés. Changements de couleur, pâmoisons, toux, regards trahissent et dévoilent avec intensité tout ce que le discours tait. L'amour apparaît dans l'*Heptaméron* comme un désir mauvais, « une force irrationnelle qui aveugle ou avilit »¹, puissante et redoutée (« l'empire et la tyrannie d'amour », III-4), indésirable et imprévisible. Les devisants s'autorisent à se divertir par les récits de fines tromperies entre hommes et femmes, à rire devant l'ingéniosité des personnages, mais ils ne légitiment pas l'affection amoureuse : on ne trouve aucune histoire où deux jeunes héros feraient triompher leur juste cause amoureuse. D'autant que l'amour est automatiquement condamné par l'instabilité naturelle de l'homme et de la femme (conclusion de la nouvelle II-6), par leur incapacité d'inscrire durablement dans le temps leurs plus légitimes aspirations. Néanmoins Marguerite de Navarre ne diabolise pas forcément le sentiment amoureux, et concède qu'il fait faire aux méchants des méchancetés mais aux coeurs honnêtes des choses louables. L'amour est bon en réalité, mais la malice du sujet le rend fou, léger, cruel. L'amour ne change pas le coeur mais le

1 Michel Bideaux, « *L'Heptaméron* » de l'enquête au débat, p. 176.

montre tel qu'il est. Les nouvelles s'efforcent de démontrer qu'il n'est « rien de plus dangereux qu'amour quand il est fondé sur vice, comme il n'est rien plus humain ni louable que quand il habite en un coeur vertueux » (IV-1). Mais en règle générale, si l'amour reste subordonné à la loi de Dieu et de l'honneur chez les femmes, le plaisir domine les hommes, d'où une méfiance permanente vis-à-vis de leurs déclarations. Le débat de la nouvelle III-1 incite à ne pas aimer, ou à aimer parfaitement comme Rolandine : non par concupiscence des yeux (pour la beauté) ni de la chair (pour le plaisir), ni par orgueil ou ambition (pour la richesse ou le statut social), mais pour la vertu de la personne.

L'amour parfait est plus rarement représenté que l'amour méchant. Toujours chaste, il ne connaît pas de plaisir des sens hors mariage. L'ami parfait n'est pas un conquérant ni un séducteur, il est pur de tout désir malhonnête, indifférent aux tentations des plaisirs faciles. Maître de soi, son seul désir est d'inspirer une entière confiance et être reconnu pour vrai. Seules la vue et l'ouïe peuvent se satisfaire au plaisir des sens, son bonheur tient dans une contemplation sans trouble ni déchirement. Dagoucin fait l'éloge du parfait amour de manière récurrente. Il en donne sa version dans la nouvelle I-9 : le héros en proie à un mariage impossible vit dans un tourment continu, tombe malade et meurt d'amour dans les bras de la femme aimée, son coeur resté chaste. Sa vision de l'amour parfait est un reflet de l'amour courtois, qu'incarne bien le personnage d'Elisor avec ses déclarations d'amour raffinées, son culte voué pendant sept ans, sa préciosité dans l'expression des sentiments. Mais l'amour courtois n'excluait pas la jouissance, la différant seulement par l'attente et les obstacles : la femme faisait de sa possession une conquête difficile et la gloire d'un long désir, où l'être s'était éprouvé corps et âme. Ici l'amour ne mène à rien de concret. Au fil des nouvelles, on voit que la possibilité d'aimer parfaitement est mise en question. En effet, la vue n'est pas toujours signe d'un apaisement intérieur dans la contemplation où l'appétit du corps s'oublie : parfois elle entretient le martyr (« ces plaisirs innocents, au lieu d'être le premier degré dans une élévation progressive de l'âme, se font compensation d'un désir insatisfait, alors même que l'amour se veut vertueux »¹). L'amour spirituel s'avère être une illusion, un aveuglement sur soi qui favorise la tombée dans un amour charnel. Ainsi l'amour parfait est renvoyé à l'utopie, au monde de l'imaginaire ; il est une hypocrisie ou une création de rêveurs (Dagoucin est souvent raillé

1 Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, p. 241.

sur ce thème pendant les devis). L'amour parfait apparaît comme une hypocrisie dans deux nouvelles notamment. Dans l'histoire I-10 Amadour, serviteur pendant longtemps de Floride (qu'il dit ne pas vouloir conquérir sachant leur mariage impossible, pour ne pas la déshonorer), finit par désespérer et tente d'obtenir récompense pour ses longs services : il manque de la violer. Sa vertu était simulée, son amour intéressé et malhonnête. Dans la nouvelle II-3 la lettre du capitaine dit son amour sage et raisonnable, vertueux ; son souhait, être seulement estimé comme le plus parfait serviteur, est-il lui aussi à mettre en doute? Sa mort prématurée écarte toute certitude. D'autres critiques se font jour concernant cette notion d'amour parfait. Le très platonisant Dagoucin qui le célèbre si ardemment le pervertit, en propose une image sans attache avec le surnaturel comme sans racines terrestres : ni échange ni retour, refus rigoureux de l'aveu, amour refermé sur soi-même, il se détache de toute réciprocité et de Celui vers qui il devrait conduire. Dagoucin exalte un amour qui ne recherche qu'en lui-même sa perfection, indifférent à l'objet aimé et qui débouche sur un strict narcissisme. La position de Parlamente sur les parfaits amants est différente, marquée par la recherche de quelque perfection en l'être aimé. L'histoire d'Elisor soumet une autre condamnation de l'amour parfait. Sa passion pour la reine aveuglait ses sens, il était prisonnier corps et âme d'une illusion, avant d'être grâce à l'éloignement forcé libéré de cet amour humain par l'amour d'en haut, vraiment parfait et perdurable. La morale condamne l'amour, pourtant parfait et donc chaste, d'Elisor : mettre son affection aux hommes, à la créature, amène à oublier le Créateur. L'amour humain est alors à percevoir comme une idolâtrie, une faute de l'esprit plus ruineuse que toutes celles de la chair. Il est une prison dont on ne peut se libérer que par la grâce de Dieu, comme en a fait l'expérience Elisor. Oisille renchérit sur cette critique : pour elle quelque « honnête ou vertueuse » qu'elle soit, l'affection portée aux hommes « a toujours à la fin quelque mauvais déboire ». Elle ajoute : « D'autant que notre coeur est affectionné à quelque chose terrienne, d'autant s'éloigne-t-il de l'affection céleste ». Seule trouve grâce aux yeux de Parlamente l'affection conjugale. Elle montre sa défiance contre toutes les autres formes d'amour, même celui des serviteurs (elle-même a des serviteurs, mais on ne voit pas qu'elle leur accorde quoi que ce soit), par réticence vis-à-vis de ces amitiés honnêtes proposant aux femmes un supplément d'affection dont les prive un statut légal peu favorable. Oisille s'accorde avec Parlamente à ce sujet, qualifiant le mariage comme « le plus beau et le plus sûr état qui soit au monde ». C'est donc dans le mariage que l'espoir d'un amour humain se fait jour, « loin de la fureur

désordonnée des caprices des sens et de l'idolâtrie d'une adoration détournée de sa fin véritable »¹. Dans le recueil les couples sont pourtant rarement accordés : la fonction sociale du mariage au XVI^e siècle et les contraintes qui pèsent sur le choix du conjoint (mariages de convenance) amènent à un constat désabusé. Mais on trouve parfois aussi un accord intime du couple, qui réconcilie loi divine et loi de la nature par un engagement volontaire et désiré. Dans ce cas-là, le mariage est une incarnation de l'amour parfait, rareté dans ce tableau des désordres de l'amour. Pour Longarine, très radicale sur ce propos, même l'affection conjugale est à modérer : « c'est le meilleur du tout de n'aimer point ». Il faut à tout prix éviter de s'attacher aux choses du monde, car cela implique de s'éloigner de l'attachement aux choses célestes. Et plus l'amour est honnête et vertueux, plus le lien est difficile à rompre. L'amour humain, qu'il soit motivé par la concupiscence ou honnête et inassouvi, reste chez Marguerite de Navarre sous l'emprise de la chair. Il représente un obstacle entre l'homme et Dieu, car il relève de l'idolâtrie. Dangereux pour l'homme en tant que tel, il doit être converti en amour de Dieu et ne saurait trouver sa fin en lui-même.

Dans l'*Heptaméron*, c'est la traversée de l'amour humain pour atteindre celui de Dieu, le passer-outre qui importe. L'amour humain chaste et parfait paraît appeler comme son prolongement l'amour divin. Parlamente confirme : « Jamais homme n'aimera parfaitement Dieu, qu'il n'ait parfaitement aimé quelque créature en ce monde ». Le bonheur d'aimer Dieu parfaitement est promis à ceux qui ont parfaitement aimé, mais il faut également avoir été élu par Dieu, bénéficiaire d'une grâce particulière. Le véritable amour reste donc d'ordre surnaturel. L'expérience de l'échec amoureux et l'illumination par la foi sont les deux éléments clés nécessaires pour un détachement humain au profit du seul amour divin. Le mouvement de l'amour humain à l'amour divin se fait ainsi au prix d'une rupture où l'âme se détourne de ses affections terriennes. On trouve un certain nombre d'histoires qui s'achèvent sur une conversion à l'amour divin. Chaque fois le progrès exige un détachement douloureux, le renoncement à l'espoir du bonheur humain : la conversion se fait dans la souffrance. Floride (I-10) n'accède au suprême degré de l'amour qu'à travers une série de désillusions : mariage malheureux, inconstance du prince qu'elle aimait et découverte de la furieuse véhémence de son serviteur Amadour. Sa libération commence par une douloureuse rupture, pour trouver la joie en Dieu. Dans la nouvelle VII-4, l'homme

1 Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, p. 253.

dédaigné juste avant de se marier convertit son amour au service de Dieu : il « prit résolution, puisqu'il avait failli à la vie la plus heureuse qu'il pourrait espérer, de prendre et choisir la plus austère et désagréable qu'il pourrait imaginer » (A première vue ce changement semble négatif, mais le service divin le délivre des maux de l'amour humain). Dans la nouvelle VII-10 la nièce du duc reconnaît Dieu comme seul vrai et parfait amour avant de mourir de chagrin face à la trahison de l'homme qu'elle aime : « ma pauvre âme qui, par trop avoir adoré la créature avez oublié le Créateur ». L'échec, le désespoir, la rupture violente sont nécessaires dans l'*Heptaméron* pour que se fasse la conversion d'un amour à l'autre. Elisor (III-4) se tourne seul vers l'amour de Dieu à travers le refus de l'amour humain. D'abord ami parfait sans espoir de réciprocité, il accepte le défi de s'éloigner sept ans pour prouver son amour et pouvoir être le serviteur de la reine. Elle recevra une lettre une fois la période écoulée : le temps et l'éloignement l'ont guéri, il s'était laissé aveugler par les sens (la beauté de la femme). Dans son isolement il a découvert l'Amour véritable et durable, la reine n'est plus son dieu. Dans ce parcours du charnel au spirituel, on observe des personnages dont la vie humaine passe dans la quête de perfection – richesse, matérialité, choses visibles – puis qui se tournent vers Dieu en découvrant que la perfection n'est pas sur Terre (II-9). La désillusion est souvent associée à l'échec imposé par le corps social, à un mariage ou un amour interdits : Poline et son serviteur, pauvres tous deux, voient leur mariage interdit par la marquise, aussi ils se retirent dans le cloître pour y poursuivre leur parfaite amitié, passent de l'amour humain à l'amour divin. La conversion est une conséquence directe d'un échec de l'amour humain. Les nouvelles montrent qu'une recherche sincère de la perfection de l'amour humain n'aboutit qu'à l'échec, dont la cause provient de l'imperfection de l'homme. Par sa recherche vaine de la perfection chez l'être aimé, il parvient à passer outre les affections humaines et à se vouer entièrement à Dieu, qui seul pourra lui apporter (si la foi lui est donnée) la félicité recherchée. La conversion implique donc de se détourner complètement de l'amour humain. L'amant, au terme d'une prise de conscience douloureuse, doit s'être libéré et avoir condamné son amour humain (tentation de concupiscence) pour trouver dans l'union avec Dieu le terme de son élévation spirituelle.

Marguerite de Navarre mène son recueil de nouvelles dans deux directions : la pratique de la foi, et la réalité de l'amour et du mariage. L'*Heptaméron* n'est pas une oeuvre

double entre dévotion et passe-temps, où l'expérience humaine est juxtaposée à l'expérience mystique : l'ensemble se fonde dans une unité qui fait toute l'originalité de l'entreprise littéraire. L'amour, par ses pièges, ses illusions sur l'autre et sur soi, conduit l'individu à une dévotion à Dieu qui surgit comme une révélation anéantissant toute affection humaine. Le passe-temps des contes, par ses mises en garde contre les dangers de l'amour humain et ses insistances sur la nécessité de s'en détourner pour accéder à l'amour véritable dans la foi, illustrations à l'appui, devient un moyen de s'éloigner du monde des hommes et se rapprocher de Dieu. L'imitation de Boccace par Marguerite de Navarre est devenue une introduction à la vie dévote.

CONCLUSION GENERALE

Avec *l'Heptaméron*, on est confronté aux bornes de l'imitation littéraire. Les emprunts de surface sont évidents (titre, architecture du recueil fondée sur des nouvelles à fonction satirique et didactique insérées dans une histoire-cadre, réparties en journées et contées par dix aristocrates rescapés du chaos, diversité narrative centrée autour de la fragilité de l'amour et du mariage), mais la personnalité de la Reine modifie radicalement la valeur initiale du récit. Ainsi, le *Décameron* de Boccace s'offre d'entrée de jeu comme modèle et anti-modèle : la proposition de Parlamente de reprendre le projet de cour d'imitation de Boccace annonce le pastiche, mais la restriction aux seules histoires véritables amène l'ambition vers une direction autre. La grande ambivalence de *l'Heptaméron* sera de concilier divertissement mondain et édification morale, soutenue par la pensée évangélique de l'auteure. Marguerite de Navarre ne prétend pas séduire comme Boccace par le pur plaisir de la fiction, mais pallie à ce manque par une vérité de moraliste cachée derrière les histoires : « le divertissement proposé au noble cercle des devisants invite paradoxalement à la plus sévère des méditations sur l'homme et sa fragilité »¹. *L'Heptaméron* trouve son unité et un sens ultime dans une double perspective morale et religieuse. Tous les apports de Marguerite de Navarre par rapport à la version originale de Boccace sont intimement liés à sa foi, qu'elle tente de transmettre aux conteurs comme aux lecteurs. Elle s'applique alors à confronter l'auditeur à la nécessité de livrer son âme à Dieu, ce qui crée des perturbations notables par rapport au *Décameron* : égalité des sexes retrouvée (remettant ses personnages à leur place de créatures faibles et imparfaites), introduction des débats analysant la perdition humaine et aboutissant toujours au constat de la suprématie de la toute puissance divine, histoire-cadre mettant davantage en valeur les personnages conteurs afin de faire ressortir le poids des nouvelles sur leur cheminement spirituel. La spiritualité nourrit l'oeuvre et lui donne une portée inédite. *L'Heptaméron* n'est plus tourné vers le divertissement en tant que finalité comme son prédécesseur, mais vers la religion par la médiation du divertissement, les contes servant à mettre en perspective l'imperfection humaine face à la perfection divine. La dévotion de Marguerite de Navarre

1 Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, p. 7.

transforme le recueil de nouvelles en voyage spirituel, rectifie la tonalité désinvolte du *Décameron* (axé sur le plaisir) par une austérité morale blâmant toute conduite et pensée déviant de la vertu, s'éloigne de la confiance en l'homme et en l'amour de Boccace par la déploration d'une humanité en proie aux ravages d'un amour fondamentalement mauvais car porté vers les hommes, et qui doit se convertir en amour pour Dieu afin d'accéder à l'élévation spirituelle : le terme, l'aboutissement ultime visé par ce Néo-*Décameron*.

L'oeuvre de Marguerite de Navarre parvient à exister par elle-même. On ne peut pas nier la marque formelle laissée par le *Décameron*, l'inspiration est indéniable et reconnue par la Reine. Néanmoins, on parlera moins d'imitation que de réappropriation littéraire. L'esthétique, l'idéologie, l'objectif du recueil de nouvelles sont modifiés pour refléter une personnalité propre, autonome, qui entend se démarquer de son modèle et trouver sa place grâce à l'originalité de sa proposition : une quête spirituelle menée au travers du passe-temps mondain initié par Boccace. Le lecteur peut aisément appréhender l'*Heptameron* sans avoir pris connaissance de son « hypotexte » italien. Issue d'une production antérieure tout en lui étant opposée sur bien des points, l'oeuvre se détache de son modèle et vit par elle-même.

Par cet exemple, on peut conclure que l'intertextualité n'est pas nécessairement incompatible avec la nouveauté et l'inventivité. Tout ouvrage se trouve aujourd'hui inspiré, directement ou indirectement, à une plus ou moins grande échelle, de créations ou d'auteurs du passé : intrigues similaires, influence d'un style, même pensée véhiculée sous une approche différente, rien est inventé, tout est reprise de modèles préexistants. Certains se retrouvent écrasés sous le poids de ces textes premiers, restent subordonnés et rattachés à leurs influences, d'autres parviennent à s'en libérer, les remanier et leur apporter une créativité propre comme c'est le cas pour l'*Heptameron* de Marguerite de Navarre. Le lien intertextuel est le point de départ obligé de toute production, à l'auteur de lui transmettre le supplément inédit qui viendra la transcender d'un renouveau susceptible d'enrichir encore le patrimoine littéraire.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

OEUVRES D'APPUI :

→ *Le Décaméron* / BOCCACE ; traduction nouvelle et postface de Giovanni Clerico ; préface de Pierre Laurens ; dossier de Claude et Pierre Laurens. Paris : Gallimard, 2006. 1056 p.

→ *Heptaméron* / Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre ; introduction, notes, glossaire, chronologie et bibliographie par Simone de Reyff. Paris : Flammarion (GF, 355), 1982. 564 p.

OUVRAGES THEORIQUES ET CRITIQUES :

Notions d'intertextualité :

→ *Palimpsestes : la littérature au second degré* / Gérard GENETTE. Paris : Editions du Seuil, 1982. 573 p.

Etudes sur le *Décaméron* / l'*Heptaméron* :

→ *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre* / Nicole CAZAURAN. Paris : SEDES, 1977. 311 p.

→ *Lire l'Heptaméron de Marguerite de Navarre* / Dominique BERTRAND. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2005. 222 p.

→ Colloque Marguerite de Navarre (15-16 février 1992) Nice : Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1993. 149 p.

→ *Marguerite de Navarre L'Heptaméron : de l'enquête au débat* / Michel BIDEAUX. Mont de Marsan : Ed. Interuniversitaires, 1992. 331 p.

→ *La nouvelle : Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès* / Philippe DAROS et Jean BESSIERE. Paris : H. Champion, 1996. 155 p.

TABLE DES MATIERES

Page de titre	1
Sommaire	2
Introduction	3
Corps du mémoire	8
Partie I : Les indices intertextuels : une dette explicite envers Boccace	8
Introduction : Autour du texte	8
Chapitre 1 : Un édifice architectural repris à l'identique	10
1.1.1. Structure générale	10
1.1.2. L'histoire-cadre	10
1.1.3. Les nouvelles	12
Chapitre 2 : La fonction satirique	20
1.2.1. Un tableau de moeurs	20
1.2.2. Critique d'une société en déclin	21
1.2.3. La satire religieuse	23
Chapitre 3 : La fonction didactique	27

Partie II : L'apport personnel de Marguerite de Navarre : une histoire-cadre renouvelée et enrichie	30
Chapitre 1 : L'égalité des sexes favorisée	30
Chapitre 2 : Une innovation majeure : le commentaire des contes	34
Chapitre 3 : Débuts et fins de journées : au delà du cadre ornemental de Boccace	40
2.3.1. Les prologues : cheminement vers une élévation spirituelle des devisants	40
2.3.2. Fins de journées : des mondains face aux religieux	42
Partie III : Le message de l'oeuvre : deux positions antagonistes	46
Chapitre 1 : Deux visions du monde : entre frivolité et austérité	46
Chapitre 2 : Deux mouvements : une progression ascendante face à une ambition de la découverte	53
3.2.1. Le <i>Décameron</i> : une progression ascendante	53
3.2.2. L' <i>Heptameron</i> : une ambition de la découverte	55
A/ L'importance accordée à la vérité et à l'authenticité	55
B/ A la découverte de la misère humaine	59
C/ Apprendre à lire sous les apparences	63
D/ Les débats ou l'impossible vérité	66
Chapitre 3 : Proposition de deux conceptions contraires du monde : immanence et transcendance	70
3.3.1. Le <i>Décameron</i> : un schéma de l'immanent : l'amour profane et la ruse vainqueurs	70
3.3.2. L' <i>Heptameron</i> : un schéma transcendant : dénonciation de la malice humaine et amour porté vers Dieu	72

Conclusion générale 81

Références bibliographiques

Table des matières