Introduction

OLGA ANNA
DUHL

Grâce au nouvel intérêt critique que suscite à l'heure actuelle, tant en France qu'à l'étranger, la personnalité, exceptionnelle à plusieurs égards, de Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre (1492-1549), des facettes moins appréciées de son esprit créateur, tombées souvent victimes de préjugés esthétiques mal fondés, se révèlent dans une lumière plus favorable. Les pièces de théâtre de Marguerite, écrites, *grosso modo*, entre 1530 et 1549, méritent une attention particulière à cet égard. Composées de quatre « comédies bibliques » et de sept pièces « profanes », pour reprendre une convention littéraire commode mais problématique qui tend pourtant à persister dans le discours critique contemporain, jugées, respectivement, trop hermétiques ou trop légères, ces pièces tombaient traditionnellement en dehors des grandes œuvres de la Reine. Il a fallu attendre le cinquième centenaire de la naissance de notre auteur pour qu'une telle perspective soit mise en cause dans les cadres des colloques et des publications issus de cet événement, dont plusieurs contributeurs se sont retrouvés pour affronter leurs points de vue dans le présent ouvrage : ancré dans la tradition médiévale qu'il sait pourtant adapter à ses propres exigences idéologiques, ce corpus porte un témoignage fidèle sur l'évolution de la pensée évangélique de Marguerite, y compris ses aspirations spirituelles les plus radicales, son lyrisme personnel, ainsi que sa veine satirique anticléricale qui n'a d'égale que celle dont elle fait preuve dans l'*Heptaméron*.¹

Toujours est-il que les pièces de Marguerite n'auront guère épuisé leur réserve de dilemmes et de défis, à commencer par la résistance qu'elles affichent devant les classifications normatives modelées sur telle ou telle forme dramatique en vogue à cette époque : peuplées de personnages bibliques, allégoriques et de types, à la manière du théâtre ancien et contemporain, mystères, moralités, farces et sotties comprises, dont elles n'offrent pourtant que des variantes dépourvues de pittoresque, découpées, semble-t-il, de la réalité quotidienne si ce n'était pas celle du conflit de la nouvelle

foi et du dogme catholique, lacunaires en ce qui concerne la mise en scène et les représentations proprement dites, enfin, réfractaires aux tentatives de renouvellement du théâtre humaniste, ces pièces n'auront pas encore trouvé de place au sein de la production dramatique du XVI^e siècle.

Or on sait que dans la première moitié du XVI^e siècle, le théâtre français continue à entretenir des liens profonds avec l'actualité sociale, politique et religieuse, à tel point qu'il peut remplir un véritable rôle médiatique, celui-là même de moyen de propagande au service des pouvoirs, temporel ou spirituel. Rien n'autorise à considérer les pièces de Marguerite comme une exception à cette réalité. Loin de servir de refuge consolateur où trouveraient expression les méditations spirituelles d'une femme en quête d'absolu, comme c'est le cas par exemple pour certaines de ses poésies, loin de se figer dans le dogmatisme de la satire religieuse, l'écriture dramatique se révèle comme un véhicule dynamique, apte à communiquer en effet les dialogues subtils et variés qu'entretient Marguerite avec elle-même, Dieu et les hommes : tout en retraçant l'itinéraire de l'évangélisme de cet auteur qui va jusqu'à inclure ses tentations spirituelles teintées de controverse, cette écriture retentit des grandes crises qui jalonnent les deux dernières décennies de sa vie, à commencer par la douloureuse Affaire des Placards (1534) jusqu'à la mort de François I^{er} (1547). C'est aussi au théâtre que tendent à se confronter, à la lumière des thèses évangéliques, celles-là mêmes qui lui confèrent une unité profonde, des questions pratiques relevant de la réalité littéraire, scientifique et sociale contemporaine : les recherches formelles qui témoignent d'une nouvelle sensibilité dramatique, proche du théâtre protestant, les maladies, la souffrance et le rapport de la foi et des sciences, le bonheur et la liberté de la femme. Que Marguerite ait attaché une importance non négligeable à sa création dramatique, rien ne l'illustre plus pertinemment que le soin qu'elle a pris pour inclure dans son testament littéraire, *Les marguerites de la Marguerite des princesses* et la *Suyte des marguerites*, à côté de sa tétralogie biblique, l'une de ses pièces « engagées » les plus audacieuses, l'énigmatique *Trop, Prou, Peu, Moins* (1547).

Grâce aux fêtes et aux cérémonies qui ponctuent sa vie à la Cour, Marguerite nourrit une vive prédilection pour le théâtre. À cela s'ajoute un goût prononcé pour le dialogue, et en particulier pour le débat, du type que lui lègue la littérature du Moyen Âge : la confrontation de points de vue propre à cette forme du discours, qui se trouve également à la base de l'esthétique dramatique, semble mieux adapté que tout autre genre à exprimer les dilemmes, les conflits et les controverses qui jalonnent la vie privée et publique de la sœur du roi de France. L'œuvre margueritique présente en effet une affinité évidente mais sous-estimée au préalable avec ce type de confrontation : on n'a qu'à évoquer des titres tels que « dialogue » (*Dialogue*

en forme de vision nocturne), « miroir » (*Miroir de l'âme pécheresse*), « discord » (*Discord estant en l'homme par contrariété de l'Esprit et de la chair*), pour constater qu'une véritable matrice dialogique sous-tend l'esprit créateur de notre auteur, qui trouvera sa meilleure expression dans les débats de l'*Heptaméron*, non sans avoir fait un détour fructueux par le théâtre proprement dit.

Que, au-delà de sa prédilection pour le dialogue et les rituels publics, Marguerite se tourne vers la scène de manière systématique au sommet même de sa carrière d'écrivain, dans les années 1530 et 1540, cela ne peut être le fait du hasard. Art de l'illusion, des masques et du discours médiatisé, dans la mesure où la voix de l'auteur se dissémine dans celles des personnages (et des acteurs), le théâtre est invité à jouer à ce point de la carrière de Marguerite un rôle stratégique important : tout en lui servant de protection lorsqu'elle aura continué à cultiver des liens avec des idéologies mal vues tant par l'Église que par la monarchie, même après l'Affaire des Placards, le théâtre garantit à l'auteur une mobilité doctrinale plus souple que la poésie lyrique ou la prose.

Domaine de l'illusion et des masques, le théâtre est aussi celui de la présence, du vécu, du vu. Que ce soit en adaptant à ses propres fins le rituel public et édifiant du mystère, le didactisme de la moralité allégorique, le rire satirique de la sottie ou les tours burlesques de la farce, ce théâtre *re-présente* des aspects de la vie contemporaine dont il cherche à rendre tangibles les contradictions sinon les crises. Car malgré le nombre limité des témoignages qui nous sont parvenus (la plupart d'entre eux sont postérieurs à l'œuvre margueritique et relèvent de la biographie romancée), malgré l'absence ou la pénurie des indications scéniques, enfin, malgré un certain *fastidium* de l'action qu'entraîne la présence des personnages allégoriques, les pièces de Marguerite furent bien destinées à la représentation par des êtres humains en chair et en os, ne fût-ce que dans les cadres restreints de la Cour (les « comédies bibliques » ne devraient pas être exception, encore que les conditions des représentations ne sont pas connues). Si donc le théâtre est tel qu'il permet à l'auteur de se dissimuler, en cédant la parole aux personnages, il ne constitue pas moins un moyen de propagande bien adapté à remplir son rôle, où prennent vie dans un cadre tout à la fois allégorique et mimétique, ludique et sérieux, des questions d'actualité émergeant de la confrontation des thèses évangéliques avec la réalité contemporaine.

Déchirée entre ses obligations politiques et sociales et les tentations de l'esprit et de l'écriture, consciente des risques et des dangers d'un parti pris radical, Marguerite se sent obligée de revêtir des masques. Si le jeu de l'être et du paraître lui sert en effet d'échappatoire, c'est aussi une expression subtile de son « engagement » qui lui permet également de respecter son rôle

traditionnel de « fille de l'Église », montre Régine Reynolds-Cornell dans l'article qui inaugure ce volume. Diviser les pièces de Marguerite en comédies bibliques et profanes s'avère donc une opération artificielle, car les unes comme les autres ne font que promouvoir l'Évangélisme, même si elles disposent de leur propre arsenal dramatique : proclamer la foi par le biais d'arguments tirés de la Bible, et donc irréfutables, c'est le programme des pièces bibliques ; faire la satire des oppresseurs de la nouvelle foi en rendant possible grâce à la scène leur conversion ou, au contraire, en exprimant son scepticisme profond à l'égard d'une telle possibilité, voilà celui du théâtre « profane ».

Que les « comédies profanes », loin d'être de simples « mommeries » ou « farces », pour reprendre les formules mêmes de la Reine, présentent une unité doctrinale avec les comédies bibliques s'appuyant sur des arguments évangéliques similaires, cela ressort également de l'article de Barbara Marzuck. Mais l'auteur insiste davantage sur l'usage nuancé que fait Marguerite au sein de son répertoire « profane » du masque de la folie qu'elle hérite de la tradition médiévale et renaissante. Tout en orientant la satire contre la folie mondaine et vicieuse, dont Marguerite s'autorise à accuser les opposants de l'évangélisme, tout en s'approchant de la dialectique de la folie et de la sagesse telle que l'on voit chez Érasme, un tel masque n'est pas moins révélateur lorsqu'il s'agit de représenter le mysticisme de Marguerite, qui tire sa source d'un courant spirituel mal vu tant par les catholiques que par les réformés, du type même qui nourrissait au Moyen Âge l'écriture de Marguerite Porete. C'est au théâtre en effet que se développe, sous la plume de Marguerite, une nouvelle forme de folie métaphysique, celle-là même que représente le fou mystique épris de Dieu et affranchi de tout lien social.

Car il s'agit bel et bien de petits « drames métaphysiques », du moins en ce qui concerne les comédies bibliques de Marguerite, estime Charles Mazouer en comparant ce corpus aux mystères médiévaux. Contrairement aux efforts des humanistes pour pourvoir la scène française d'un théâtre modelé sur celui des Anciens, Marguerite s'inspire des formes dramatiques que lui avait léguées le Moyen Âge et dont ses pièces sont clairement tributaires bien que, en fin de compte, elles s'engagent dans une voie qui leur est propre. Car même si la reine renoue avec la tradition des mystères qu'elle n'ignore guère, elle ne se prive pas pour autant de subvertir plusieurs éléments qui avaient garanti au Moyen Âge l'intérêt de ce genre, que ce soit l'action, les personnages ou le langage dramatique. Tout se passe comme si Marguerite, en créant des personnages abstraits, cherchait à épurer le théâtre de sa matérialité lorsqu'il s'agissait pour elle de représenter les promoteurs de la foi évangélique, alors que, pour en représenter les ennemis, elle

conférait à ses personnages une présence scénique animée, parvenant ainsi à de véritables réussites dramatiques. Tendant vers l'abstraction, vers le lyrisme, axé sur les ressorts de la vie intérieure plutôt que sur des scènes réalistes, le théâtre religieux de Marguerite demeure isolé au sein de la production dramatique du XVI^e siècle, voire « sans postérité », conclut ce critique.

En revanche, tout autre est le cas des pièces « profanes ». Car, paradoxalement, c'est grâce à la présence massive des allégories, celles-là mêmes qui lui donnent leur soi-disant aspect médiéval désuet, qu'elles se rapprochent de l'esthétique du théâtre protestant lequel cultive assidûment, pour sa part, l'allégorie à des fins polémiques, procédé qui prend un essor non négligeable au XVI^e siècle, montre Jelle Koopmans. Mais on est en effet loin de la moralité médiévale dont la mission consistait à faire valoir un point moral ou didactique général en passant par les rigueurs de l'allégorèse ; le théâtre protestant a su recycler et adapter à la réalité contemporaine la tradition allégorique médiévale : s'il met en scène des abstractions, c'est pour impressionner la vue en lui offrant le spectacle « réel » du programme polémique qui constitue sa raison d'être. Sans rejeter pour autant l'interprétation allégorique, Marguerite, lorsqu'elle compose ses pièces, trouve ainsi à sa disposition tout un arsenal dramatique utilisé avec zèle dans le théâtre protestant, comme le révèlent plusieurs d'entre elles, à commencer par le *Mallade*.

Que l'allégorie, telle qu'elle apparaît dans le théâtre protestant et dans les pièces profanes de Marguerite, tende vers une certaine mimesis sans oublier le procédé de l'allégorèse, cela ressort également de sa tendance à contextualiser des problèmes religieux à la lumière des questions médicales d'actualité. Comment s'expliquerait autrement le fait qu'une idée évangélique bien connue, comme le salut et la guérison par la foi seule, qui se trouve au cœur même du *Mallade*, passe par la souffrance d'un pleurétique, sinon que par le vœu de mesurer cette thèse à l'aune des questions médicales alors en vogue dont Marguerite semble bien connaître les enjeux ? Car pour faire triompher la métaphore biblique du *Christus medicus*, Marguerite met en scène un débat qui opposait vers le milieu du XVI^e siècle la médecine officielle et la médecine empirique, y compris des méthodes controversées de l'anamnèse et de la thérapeutique, montre Colette Winn. Ce faisant, Marguerite pose d'emblée la question du rapport qu'entretiennent dans une société en pleine mutation la foi et la science. En outre, la représentation de la souffrance d'un pleurétique permet à Marguerite d'attirer l'attention sur un type féminin dont elle cherche à définir le rôle dans la société et qui n'est pas sans évoquer l'espoir de la réconciliation qui anime encore autour de 1535 notre auteur : c'est la femme soignante.

Redéfinir des rôles féminins traditionnels dans la société contemporaine, frayer de nouveaux chemins pour la femme en quête de bonheur, voilà un autre thème cher à Marguerite, qui trouve expression au théâtre. En analysant le cas

de la *Comédie des quatre femmes* à la lumière de théories classiques et d'œuvres littéraires médiévales et contemporaines, Brenda Dunn-Lardeau montre que, tout en poursuivant le débat sur le bonheur de la femme conçu traditionnellement comme fonction du mariage ou de l'amour (dans toutes ses acceptions), que l'on trouve également au cœur de nombreux débats de l'*Heptaméron*, Marguerite s'interroge sur les choix sociaux disponibles aux jeunes filles, en esquisant un modèle de bonheur féminin atypique car conçu en dehors de ces formes de contrat social : le célibat librement consenti. Même si Marguerite n'offre qu'une esquisse de ce modèle de vie, elle apporte une contribution originale à la « Querelle des amis », débat littéraire qui opposera les défenseurs et les détracteurs du deuxième sexe à partir de 1542. Dunn-Lardeau se penche également sur la postérité de la conception du bonheur conçu comme une forme de liberté en dehors des liens sociaux et sexuels traditionnels, culminant en 1700 avec l'ouvrage théorique de Gabrielle Suchon, intitulé *Du célibat volontaire*.

Grâce à son unité doctrinale que lui confèrent les thèses évangéliques, ainsi qu'à son esthétique épurée des éléments dramatiques qui faisaient certes l'intérêt et le charme du théâtre médiéval, la création dramatique de Marguerite s'inscrit dans la tradition du théâtre chrétien en quête de nouvelles formes de représentation. Dans la mesure où, tout en recyclant des formes dramatiques médiévales, elle adopte aussi une forme plus moderne de l'allégorie, celle-là même qui lui permet de visualiser ses points, Marguerite aura créé un théâtre plus proche des drames polémiques du XVI^e siècle que de tout autre héritage dramatique. Mais la tendance à épurer la scène de sa matérialité lorsqu'il s'agit d'illustrer les tentations de l'esprit témoigne également de l'intuition profonde qu'a Marguerite des « querelles du théâtre » qui opposeront au XVII^e siècle les adeptes et les ennemis de l'art dramatique et du paradoxe sur lequel il se fonde, celui-là même qui consiste à imiter et à catalyser les bonnes et les mauvaises passions. Enfin, dans la mesure où le genre dramatique est de nature à permettre à Marguerite de s'interroger sur des questions pratiques qui émergent de la confrontation des points de vue qui fait partie de son esthétique, que ce soit sur le plan religieux, scientifique, social ou littéraire, on est en présence d'un théâtre d'actualités dont on ne devrait plus ignorer les témoignages.

Lafayette College

Note

1. Il faudrait évoquer ici en premier lieu l'important travail d'édition des *Œuvres complètes* de Marguerite de Navarre, publiées sous la direction de Nicole Cazauran à Paris, chez les éditions H. Champion, dans la collection Textes de la Renaissance, et en particulier le quatrième tome consacré au théâtre (Marguerite de Navarre, *Œuvres complètes*, t. 4, éd. Geneviève Hasenohr et Olivier Millet, Paris, H. Champion, 2002).