Marguerite de Navarre et le mystère médiéval

CHARLES
MAZOUER

Summary: *This article examines the relationship between Marguerite de Navarre's biblical plays and the genre of the fifteenth- and sixteenth-century medieval mystery play by focusing on three dramatic elements: staging, characters, and language. While, with respect to staging, Marguerite recaptures the structure of the mystery play, she takes less interest in the representation of the movements of the characters and in the realistic scenes, which were central to this medieval genre; as she reduces the dramatic events and their dynamics, she concedes little to the performance, privileging hearing over seeing. Regarding the characters, Marguerite also moves away from the conventions of the mystery play, according to which characters were endowed with familiar, concrete, human traits. Except for a few conspicuous cases, the queen of Navarre shows a preference for symbolic, abstract entities, or for human characters so disembodied that their faith or holiness takes them away from the human world and closer to the heavens. As for the language of her plays, Marguerite creates a poetic rhythm that almost depletes the life and suppleness of the dialogue. Thus the vivacity of the verbal exchanges is transcended to the advantage of other styles that are less suited to the genre of theater, with the exception of the sermon and spiritual lyricism. In conclusion, Marguerite, in her four biblical plays, undermines the medieval form of the mystery play, which, however, she also recaptures.*

Les mystères qu'on appelle médiévaux furent vivants encore longtemps au cours du siècle de la Renaissance¹. Marguerite de Navarre assista certainement à plusieurs représentations de mystères religieux ; et elle en eut sans doute le goût puisqu'elle fit exécuter un beau manuscrit du *Mystère des Actes des Apôtres* — une immense fresque dramatique en neuf « livres » et 62 000 vers qui met en scène le livre biblique des Actes des Apôtres. Quand donc elle écrit, entre 1535 et 1540, ses quatre « comédies » bibliques

— la *Nativité de Jésus-Christ*, l'*Adoration des trois rois à Jésus-Christ*, les *Innocents* et le *Désert*² — elle part évidemment de la forme théâtrale du mystère ; le mot de *comédie* ne doit pas tromper : mis en circulation par Oresme en 1488, il signifie tout simplement « jeu de théâtre », « pièce de théâtre en général ». Et, pour réaliser ses tableaux dramatiques qui vont de la naissance de Jésus à la fuite en Égypte, outre des sources de représentations dramatiques des épisodes traditionnels et bien connus de tous, elle pouvait avoir sous les yeux les très rares mystères imprimés alors : la première journée de la *Passion* d'Arnoul Gréban et les deux journées de *L'incarnation et nativité de Notre Sauveur et rédempteur Jésus-Christ*, représenté à Rouen en 1474³.

Bref, quant au contenu et quant à la forme des pièces bibliques de Marguerite de Navarre, se pose la question du rapport exact avec le mystère médiéval. Les images théâtrales du mystère visent à édifier — rappelons-le —, à alimenter la foi d'un public qui ne lisait pas et participait pleinement au spectacle (gravité, larmes, sadisme et rires mêlés) en se passionnant pour des personnages que les fatistes s'efforçaient d'incarner, d'humaniser pleinement en une dramaturgie assez lâche mais qui permettait de faire voir beaucoup⁴.

Que devient ce genre théâtral dans les quatre pièces apparues dans *Les marguerites de la Marguerite des princesses* de 1547 ? Pour le déterminer, nous interrogerons tour à tour la dramaturgie mise en œuvre, la conception des personnages et le langage qu'ils déploient⁵.

I

Longues de 1000 à 1600 vers, les « comédies » de Marguerite de Navarre retrouvent le format des petits mystères médiévaux (il en existait), chacune ayant son sujet propre : la naissance de Jésus, l'adoration des rois d'Orient, le massacre des Innocents et la fuite en Égypte. Mais le lien est fait de l'une à l'autre⁶ et la tétralogie forme un tout sur la petite enfance du Christ. Pour les épisodes et leur contenu, il restait peu à inventer : entre les textes évangéliques, les apocryphes, légendes et autres apostilles, tout était donné ; il me semble cependant que le curieux dialogue de la *Nativité* entre Satan et les bergers, qui restent fermes dans leur foi, est fort original. Mais là n'est pas l'essentiel puisque, dans ses courtes pièces, Marguerite repousse le foisonnement des mystères.

N'allons pas juger ces œuvres selon les critères de la dramaturgie classique ! Marguerite est parfaitement fidèle à la facture médiévale qui, peu soucieuse de mener et d'organiser une action de son exposition à son dénouement en suivant des règles strictes, procède par tableaux successifs,

ouverts généralement *in medias res*, et qui s'arrêtent quand la matière est épuisée. Ni actes, ni scènes (la seule division médiévale est la journée, hors de question ici étant donné la longueur des drames), mais une suite de tableaux très souvent simplement juxtaposés sans souci d'agencement. Ce découpage était dû à la réalisation scénique, à la mise en scène simultanée sur les échafauds du Moyen Âge. Des indications didascaliques de la *Nativité* signalent clairement que Marguerite reprend ce mode de composition. Après le vers 515 apparaît le titre *Bergerie*, qui ouvre la séquence dramatique des bergers ; après le vers 963, on lit : « *Fin de Marie, et Joseph* » — c'est-à-dire : fin de la séquence de l'adoration des bergers à la crèche. Les séquences se suivent donc comme une série de tableaux soit selon une trame sensiblement chronologique sur terre, soit en nous faisant passer de la terre au lieu où Dieu réside avec ses anges. Les ruptures et l'agencement éclaté sont encore plus nets dans l'*Adoration*, quand chacun des rois mène séparément sa quête avec l'allégorie qui lui est attribuée, avant qu'ils se rencontrent et se dirigent ensemble, à l'étoile, vers Jérusalem.

Marguerite pratique donc la dramaturgie des mystères ; mais elle n'en reprend ni le mouvement ni le goût des réalités données en spectacle.

Ses petits drames bibliques donnent une terrible impression de statisme. Sans doute Joseph part et revient (et le dit, comme c'était la coutume dans les mystères) : il va chercher ce qui est nécessaire à l'accouchement dans la *Nativité*⁷ ; dans le *Désert*, il va chercher des vivres⁸. Marie se déplace avec lui sur scène pour simuler la recherche d'une auberge (la *Nativité*) ou pour fuir la persécution d'Hérode (les *Innocents*) ; mais sa situation en fait un personnage particulièrement statique. Sans doute aussi les bergers se déploient-ils en troupe vers la crèche et se font ouvrir la porte pour adorer l'enfant. Mais tout cela reste limité. Autant que les déplacements, les gestes et mouvements scéniques sont réduits à leur plus simple expression ; il faut attendre la fureur d'Hérode, dans l'*Adoration*, pour qu'un personnage puisse s'animer sur la scène.

C'est que l'action dramatique elle-même est presque dépourvue de mouvement. Non seulement les faits extérieurs sont rares, mais ils sont le plus souvent l'amorce ou le prétexte, comme on voudra, de méditations, de prières — bref, tout un discours religieux qui envahit les drames. Loin de nourrir la trame du récit biblique de multiples petits événements, Marguerite s'efforce au contraire de ne garder de cette trame que l'essentiel et de faire bifurquer événements et personnages essentiels vers la vie intérieure, les discours pieux ou l'effusion. Rien qui retienne l'intérêt proprement dramatique, rien qui surprenne ; si les pièces durent, c'est par la seule abondance du discours. Constamment l'action est ralentie ou s'arrête. L'arrivée des rois orientaux est l'occasion d'un simple parcours allégorique sur trois manières

de parvenir à la foi, et la remise de leurs présents à l'enfant de trois tirades dogmatiques ; seule la colère et les décisions du tyran Hérode, dans l'*Adoration*, redonnent vie à l'action. Le massacre des Innocents a bien lieu sur la scène, mais est aussitôt suivi de plus de 200 vers de lamentations, dépassées d'ailleurs dans l'acceptation d'avoir permis de sauver l'enfant Dieu. Seul effet dramatique dans les *Innocents*, pris à la légende : alors qu'Hérode se félicite du massacre, la nourrice vient lui annoncer que son fils en est la victime. On a même l'impression que de la *Nativité* au *Désert*, Marguerite repousse de plus en plus toute action extérieure. Les « livres » que Contemplation, Mémoire et Consolation invitent Marie à lire (le livre de Nature, le livre de l'Ancienne Alliance, le livre de grâce de la Nouvelle Alliance) ne sont que longue, trop longue prédication ou leçons catéchétiques qui suspendent toute l'action dramatique du *Désert*. Le verbe se déploie, en une belle giration ; peu d'action, et elle n'avance pas.

Ce qui rendait attrayant le mystère pour son public, c'était l'abondance des images théâtrales reflétant le monde avec le réalisme le plus précis, dont étaient avides les spectateurs du temps. Marguerite de Navarre n'a plus du tout ce souci du spectacle, alors que le mystère voulait montrer sensiblement et faire croire aux réalités représentées. Le cadre temporel ? On n'en trouve pas les repères ; on a même l'impression qu'il est comme aboli dans la partie centrale du *Désert*, où Marie dialogue avec les allégories et avec les anges. Le cadre spatial ? Rien sur les décors (mais les pièces ont-elles été représentées ?) qui situeraient l'action. Sans doute, comme dans les mystères, passe-t-on de la terre au paradis d'où Dieu envoie ses anges ; et le surnaturel se manifeste-t-il par quelques signes sensibles : grande clarté autour des anges qui annoncent la Nativité aux bergers, la fameuse étoile qui guide bergers et rois d'Orient. Mais on a l'impression que la réalité du lieu est elle aussi abolie, dépassée, alors qu'elle permettrait des notations pittoresques et spectaculaires.

Prenons l'exemple du *Désert*, où la sainte famille arrive en fuyant Hérode — lieu sauvage, dit Marie, « Sans bleds, sans vignes, sans fruitage⁹ » ; mais elle enchaîne aussitôt sur le vrai pain, la vraie vigne et le fruit de vie qui nourrissent l'âme. N'attendons donc aucune notation réaliste sur le lieu désertique ! D'ailleurs, avec la présence de l'enfant Dieu, du Sauveur, ce désert « est plus beau que Paradis terrestre », affirme encore Marie¹⁰.

D'une manière générale, tous ces traits de la réalité concrète et familière que multipliaient les fatistes disparaissent pratiquement dans les pièces bibliques de notre auteur. On y voit encore Marie s'inquiéter de la fraîcheur de la nuit pour son nouveau-né, Joseph allumer la chandelle, vouloir boucher une brèche de la grotte¹¹ ou partir en quête de nourriture¹². On y voit encore quelques notations réalistes et simples glissées au cœur de la bergerie de la

Nativité : on dit de la Vierge qu'elle doit être une « belle commere »¹³ ; des allusions sont faites aux soucis concrets des bergers, à leur timidité et à leur simplicité, au berger Sophron (voyez cependant le choix du nom...), beau parleur chargé de la harangue. Mais que c'est pauvre par rapport aux bergeries des mystères, bourrées de détails réalistes, crus, grossiers même, qui font saisir les bergers en pleine pâte humaine ! Les bergers de Marguerite n'ont pratiquement que des soucis de religion et des dialogues sur la foi. Il en va de même ailleurs. Des rois d'Orient de l'*Adoration*, on ne montre que la quête spirituelle abstraitement représentée, en esquivant toute possibilité de réalisme. Grâce à Hérode, à sa démesure et au massacre qu'il ordonne, les *Innocents* concèdent davantage au spectacle. Mais le *Désert* dépasse ou escamote les réalités terrestres ; quand il est question de nourriture — des dattes, du miel, de l'eau — « tout ce manger terrestre »¹⁴ devient aussitôt le support symbolique des nourritures spirituelles. Ce qui intéresse Marguerite, ce n'est pas ce que voit « l'œil charnel », mais les réalités qu'entrevoit l'« œil de Foy »¹⁵. Elle concède donc peu au spectacle, donnant plus à écouter qu'à voir, de même qu'elle avait réduit les événements dramatiques et leur dynamisme.

II

Dans cet étrange théâtre, que deviennent les personnages ? Car Marguerite de Navarre va s'éloigner sur ce point aussi des habitudes des mystères. Ceux-ci offrent une foule de personnages divers, de la divinité au bourreau le plus cruel, puisqu'il s'agit d'humaniser les récits bibliques, d'en enrichir l'humanité. Il n'est évidemment pas question de leur donner la constitution ni la vie intérieure des héros de la tragédie classique ; mais, à côté de simples figurants ou de types récurrents de mystère en mystère, d'autres personnages, secondaires ou essentiels, s'enrichissent de nuances, de finesses, d'approfondissements humains et spirituels parfois chez les dramaturges géniaux des grandes *Passions*. L'humanisation des personnages est le maître mot de la conception des mystères, dont la scène doit être animée, vivante à force de traits familiers, concrets, humains.

Il semble que Marguerite prenne le contre-pied de cette conception, en marquant sa préférence, sauf exception notable, pour des entités symboliques, abstraites, ou pour des personnages humains comme désincarnés, que leur foi ou leur sainteté éloignent du monde terrestre et rapprochent du Ciel.

Quelques personnages sont réduits à l'état de symboles. Les trois aubergistes de la *Nativité* qui refusent l'hospitalité à Marie et à Joseph sont limités chacun à une réplique d'une dizaine de vers qui fait d'eux les symboles successifs de l'avarice, de l'orgueil et de la luxure ; ils n'ont

aucune existence en tant que personnages. Dira-t-on que les trois rois de l'*Adoration* sont plus vivants ? Avant d'être guidés par l'étoile vers le Sauveur, des allégories les prennent en charge dans des « quêtes » spirituelles analogues ; tous trois sont menés vers Intelligence divine, c'est-à-dire vers l'illumination de la foi et de l'amour divin (qui sont donnés par grâce), Balthasar par Philosophie (les Écritures), Melchior par Tribulation (la souffrance), Gaspard par Inspiration (le sentiment d'être élu et aimé). Tout cela est très juste et théologiquement très profond, mais comme étranger aux personnages qui, pas un seul instant, ne peuvent faire croire à une évolution intérieure personnelle ; tout se passe mécaniquement et sèchement, selon une progression abstraite. La suite — les rois adorant l'enfant, « le Petit » comme dit continuellement le texte, et lui laissant leurs dons — montre des personnages plus vivants, mais réduits à leur spiritualité, Gaspard en particulier, le mystique dont l'âme est ravie d'amour et de joie spirituelle. Marguerite s'est peu souciée du socle humain sur quoi s'ancrent ces âmes pieuses.

Comme les mystères, les « comédies » bibliques font de Dieu et de ses anges des personnages dramatiques. Anthropomorphisme sans grand risque ici ! Ce Dieu qui paraît se définit de manière rigoureusement biblique : « Je suis qui suis »¹⁶, comme dans le livre de l'Exode ; « je suis l'Amour »¹⁷, comme chez saint Jean. Il est le Créateur, le Dieu père et trine, le Tout-puissant dont la volonté se déroule inéluctablement quant à l'incarnation de son fils et quant au destin des hommes, bons et méchants. Sa majesté n'est tempérée d'aucun sentiment humain, comme c'était le cas dans certaines grandes *Passions* du XV^e siècle. Les anges tiennent leur être de lui et sont ses messagers. Quant aux allégories, que les mystères appellent généralement les filles de Dieu — Philosophie, Tribulation, Dame Inspiration et Parfaite Intelligence divine, dans l'*Adoration* ; Contemplation sage, dame Mémoire et Consolation, dans le *Désert* —, abstractions elles sont, abstractions elles restent.

Parmi les personnages surnaturels, les mystères font une très large place aux adversaires de Dieu, les diables, en multipliant les longues diableries, qui mélangent la violence, la furie, le grotesque et la grossièreté en des scènes à la fois terrifiantes et bouffonnes. Ces personnages infernaux luttent en vain contre le Christ et la réalisation de la Rédemption. Marguerite élimine évidemment le pittoresque scénique des diableries et réduit le personnel de l'enfer à la figure de Satan, l'Adversaire, qui paraît seulement dans la *Nativité*. Il se présente aux bergers, qui le prennent pour quelque seigneur, et s'efforce de les faire douter de l'Incarnation, et de renoncer à leur foi en leur promettant richesses et plaisirs. En vain : déjà chassé de la présence de Dieu, il n'a plus qu'à retourner au plus profond de l'enfer,

éternellement tourmenté par l'absence de Dieu¹⁸. Mais ce Satan plutôt original, dont se servira bientôt Théodore de Bèze pour son *Abraham sacrifiant*, se définit uniquement comme le Tentateur, même s'il prend une apparence humaine sur la scène.

Joseph, Marie, les bergers de la *Nativité*, les mères des *Innocents* sont bien des personnages humains, mais Marguerite en fait à ce point des personnages exemplaires et édifiants qu'ils en perdraient tout intérêt humain. Nous avons parlé de Joseph et des bergers pour dire que les quelques traits concrets et familiers — de ceux qui humanisent un personnage, lui donnent épaisseur charnelle — étaient vite oubliés au profit d'attitudes et de propos religieux et pieux. Sans doute la dimension religieuse et spirituelle fait-elle partie de la réalité d'un personnage de théâtre ; mais elle l'envahit par trop dans nos pièces. Prenez l'exemple des mères des Innocents dont on massacrera les enfants. Quand elles chantent leur maternité et la joie de la maternité, c'est vite, au-delà de la création d'un petit être sorti de soi et ressemblant à ses parents, la satisfaction d'avoir participé à la création divine¹⁹. Après le massacre, les lamentations emplissent la scène, Rachel symbolisant toutes les mères ; mais l'affreuse douleur se trouve dépassée par une consolation d'ordre spirituel : les enfants innocents sont morts pour permettre au Christ de vivre et d'accomplir la Rédemption, par son propre sacrifice ; les enfants ont été élus pour être « Martyrs du Petit » (v. 815) et vivent maintenant heureux au Ciel. Foi exemplaire qui surmonte la souffrance humaine et assentit à la volonté bonne de la Providence — mais foi bien vite conquise... Les personnages de Marguerite de Navarre avancent bon train sur les voies de la sainteté.

C'est particulièrement vrai de Marie²⁰. Tout ce qui pourrait rapprocher le personnage de la simple humanité est non pas escamoté mais fortement minimisé au profit de l'aspect religieux — mystique, à vrai dire. Sur le point d'être mère, elle ne dit que sa soumission à la volonté divine ; contemplant l'enfant nouveau-né, elle dit son cœur transi de joie — mais surtout de la joie spirituelle d'être mère d'un fils « Vray DIEU et homme »²¹, ce qui est grâce et responsabilité. Elle a bien conscience d'emballoter le Sauveur : « Comme mon Dieu l'adore, et puis le baise / Comme mon filz »²². Devant les bergers comme devant les rois, elle tient des propos édifiants et dégage le sens profond de la venue des uns et des autres. En toute occasion, elle ne pense qu'à rendre grâce, à se soumettre à la volonté divine et à parfaire l'union avec Dieu dans la Foi et l'Amour. Le *Désert*, pièce dans laquelle le personnage de Marie pourrait prendre densité humaine, est au contraire tout entier consacré au dépassement de la vie humaine. Les anges nourrissent eux-mêmes la « parfaite Amye » de Dieu (v. 208), son père et époux — « Elle qui est de parfaite amour yvre » (v. 146), ainsi que le dit Contemplation.

Comme dispensée de toute situation humaine — quand la souffrance à venir de la crucifixion de son fils est annoncée, qui est une réalité humaine, l'œil de la foi lui permet de se rétablir aussitôt dans la consolation puisque la Passion permettra la Rédemption —, Marie, à travers la contemplation de la création ou par la méditation de l'Écriture, nourrit sa foi, fait éclater son *Magnificat* et entonne le chant d'amour de l'union mystique : « Car sans douter est mon Esprit tresseur, / Qu'en mon Amy je suis, et luy en moy » (v. 1019-20)²³. Elle peut négliger le manger terrestre ! Les mystères aussi faisaient de Marie un personnage édifiant, mais sans oublier la mère en elle et son côté humain touchant.

En revanche, en face de ces saintes figures, Marguerite de Navarre a su constituer, avec Hérode, un personnage charnel, exemplaire cette fois du mal, et saisissant ; flanqué des docteurs de la Loi, qui sont des courtisans flagorneurs et complaisants, ou d'un capitaine sanguinaire qui exécute ses basses œuvres, Hérode paraît dans l'*Adoration* et dans les *Innocents*, où il joue son personnage²⁴. Un personnage assez impressionnant par son *hubris*, la démesure dans la *libido dominandi*. Quelle fureur quand il craint qu'un enfant lui ôte son royaume ! Faut-il que son pouvoir lui soit arraché « Par un petit enfant de merde »²⁵ ? Trompé par les rois d'Orient, il s'étouffe de rage (la métrique suit parfaitement l'agitation intérieure), ordonne le massacre, clame son bonheur de la mort des Innocents ; il laisse à Dieu le Ciel et son paradis, « ayment mieux / Regner en terre puissamment »²⁶. Triomphe amer, car son fils a été pris dans le massacre ? Certes, mais sa déploration paternelle bifurque et se transforme en joie malgré tout, car il croit avoir tué le futur roi des Juifs et garder son pouvoir. Les *Innocents* poursuivent d'ailleurs la réflexion spirituelle sur le pouvoir royal — pouvoir d'un temps qu'Hérode a utilisé pour faire le mal, en sorte qu'après avoir été dépossédé par la mort de ce pouvoir terrestre il sera châtié. Les mystères n'avaient pas souvent créé un Hérode aussi intéressant.

III

Si telle est la conception des personnages — plus abstraits qu'humains, plus spirituels que charnels —, qu'en est-il du dialogue théâtral, de l'écriture et de son contenu ?

Que les personnages de Marguerite de Navarre utilisent les différentes formes de l'écriture théâtrale — répliques courtes, répliques longues, monologues plus ou moins développés, de Dieu, de Satan, d'Hérode, de Marie... — n'a rien que de très commun. Le lecteur des mystères n'est pas surpris non plus de retrouver la belle variété métrique, concernant les mètres employés et les groupements de vers. Mais ledit lecteur ne peut faire taire

une impression qui permet de caractériser le style théâtral de Marguerite, marqué par une certaine raideur. Pourquoi cette impression de raideur ? Elle est évidemment rendue sensible quand des séries de répliques se suivent, qui sont isomorphes — en distiques, tercets, quatrains ou dizains qui se succèdent. Et cette succession vient des nombreuses situations où sont regroupés des personnages identiques, qui prennent la parole de manière répétitive, accumulative, un peu monotone. Les anges qui parlent²⁷ et chantent autour de Dieu font une sorte de ronde et débitent des couplets analogues. Quand les bergers de la *Nativité* sont entre eux ou quand ils sont devant l'enfant Jésus²⁸, ils forment comme un chœur où chacun prend son tour de rôle et d'où une voix singulière a du mal à se dégager ; il leur arrive même de se grouper par deux pour chanter — comme dans les mystères, on le voit, les personnages chantent volontiers. Dans l'*Adoration*, même phénomène avec les trois allégories et les trois rois : chaque allégorie reçoit sa mission de Dieu, puis va auprès du roi assigné ; à la crèche, les trois rois débitent leur couplet en offrant leurs dons. De même, dans le *Désert*, les allégories se succèdent mécaniquement auprès de Marie, qui leur répond tout aussi mécaniquement ! Les mères des *Innocents* également, au moment du massacre, donnent cette impression de se cumuler et de se répéter. Bref, Marguerite donne bien ainsi un rythme à son dialogue, mais un rythme poétique qui risque d'ôter la vie et la souplesse au flux du dialogue théâtral. Il est vrai cependant que, par sa présence massive, le contenu édifiant, théologique ou spirituel, oblige un peu à ce rythme énumératif ou à cette sorte de giration.

Non que Marguerite ignore la souplesse ou la vivacité de dialogues humains où les personnages s'entretiennent familièrement de leur vie quotidienne — comme les bergers —, ou déploient des passions brutales et prennent des décisions meurtrières qu'ils font exécuter sur la scène — comme Hérode. Mais de tels passages sont vite remplacés par d'autres qui présentent un rythme déséquilibré à cause de leur objet. Les bergers, Joseph et Marie s'entretiennent-ils familièrement ? Très vite la conversation devient pieuse et se succèdent des répliques édifiantes comme détachées du déroulement temporel et de son mouvement. Le débat entre les bergers et Satan, à la fin de la *Nativité*, bien que concernant la foi, pourrait s'animer ; il devient vite assez mécanique. La souplesse du dialogue humain est oubliée, dépassée, subvertie au profit d'autres formes d'écriture, assez mal à leur place, sauf exception, au théâtre, que sont la prédication et le lyrisme spirituel. Le mystère médiéval connaissait et pratiquait régulièrement l'une et l'autre, mais en les enchâssant dans un dialogue humain et extraordinairement vivant, qui prédominait.

La prédication ? Elle est partout dans nos pièces bibliques. Retenons cet aveu du roi Balthazar qui, après avoir été enseigné par Marie pendant

cinquante vers, admire l'« exhortation » et ajoute : « J'ayme et retiens ta predication »²⁹. Marie est bien d'ailleurs celle qui fait le plus souvent le catéchisme, parfois aidée de Joseph, par exemple quand les bergers catéchumènes adorent l'enfant ; « Vous plairoit il », demande le berger Sophron, « Noz questions en patience entendre ? »³⁰ ; et elle va leur apprendre la vérité. Elle enseigne aussi aux rois d'Orient le sens de leur venue et la signification des dons qu'ils ont apportés à l'enfant, dans l'*Adoration*. Elle n'est pas la seule à enseigner ; les allégories envoyées par Dieu aux rois (l'*Adoration*) ou à Marie (le *Désert*) ne paraissent sur scène que pour prêcher et guider les interlocuteurs sur les hauts chemins de la vie spirituelle — interminablement dans le *Désert*, où Marguerite de Navarre semble oublier qu'elle écrit du théâtre.

En un mot, le dialogue théâtral sert à l'affirmation de la foi, à l'exposé du dogme, aux développements de théologie spirituelle. Dramaturge, Marguerite voulait surtout édifier, truffant son texte de citations de l'Écriture au point qu'on a parfois l'impression de véritables centons ; et, au fond, tout se passe comme si elle se servait de la forme dramatique pour rendre plus vivante sa prédication, au risque évidemment de détourner le théâtre de sa finalité.

Ce n'est pas le lieu de préciser les thèmes de cette prédication, où l'on retrouve les traits de l'évangélisme avec son insistance sur la foi, sur l'élection sans mérite et la justification par la foi ; ils sont exprimés de façon juste, profonde et même belle. Mais doivent-ils envahir l'œuvre théâtrale ?

De même pour le lyrisme de l'effusion spirituelle ou mystique. Les travaux de Barbara Marczuk ont bien dégagé les axes théologiques et les motifs spirituels qui sous-tendent les propos tout spirituels des bergers (proches du quiétisme des libertins spirituels), le cheminement de la foi chez les rois d'Orient ou la quête mystique d'un Gaspard ou d'une Marie. Et l'on ne peut que partager son jugement : « La vie mystique, ses difficultés et ses délices me semblent être la première préoccupation spirituelle et intellectuelle de Marguerite de Navarre dans ses *Comédies bibliques* »³¹. Mais, encore une fois, elle en oublie un peu qu'elle écrit du théâtre — et que le théâtre est action, heurt des sentiments et des volontés, non pas méditation, adoration, prière ou effusion mystique. Même si, je le répète, l'écriture propre de ces mouvements tout intérieurs est juste et belle.

Pour illustrer cela, on relira l'adoration de Joseph — une âme simple — quand, revenant à la crèche, il découvre l'enfant né en son absence³², ou le très long monologue de Rachel, qui représente toutes les mères des enfants massacrés, et dont le déchirement maternel se transforme, au cours des deux cents vers, en acceptation apaisée et heureuse de la volonté divine³³. Faut-il rattacher au lyrisme les énoncés que tente Dieu de son mystère ? Mais à quel

style, alors ? Ce Dieu sait aussi dire le lien d'amour parfait et éternel qui le relie à sa « Fille esluë » et « Espouse » Marie³⁴.

C'est bien Marie le sujet du discours mystique, Marie qui prie et adore quand elle ne prêche pas. Adorant son nouveau-né, elle crie sa joie :

Or sus, mon ame,
Louë ton DIEU ; qui à moy povre femme
Fait tel honneur, que chacun me dit Dame,
Par le regard de celui qui enflamme
Mon cœur de joye³⁵.

À son réveil, en Égypte, elle adore le Dieu éternel, son Père et Époux, source de la vie et de l'être, à qui elle rend grâce pour son fils — son Dieu, son Tout dont elle ne peut se passer et qu'elle n'est jamais lasse d'« embrasser », en qui elle est « ravie »³⁶. Marie a toujours un *Magnificat* à chanter sur les lèvres, qui s'épanouit en effusion d'amour mystique, car « en mon Amy je suis, et luy en moy »³⁷. C'est bien d'union d'amour, la plus haute extase qui est chantée dans ces deux strophes :

Mon Dieu est sy mien,
Que ce qui est sien
Dedens moy je sents ;
Et dedens luy suis,
Dont saillir ne puy,
Car je m'y consens.
En mes bras le porte,
Aux siens me conforte,
Dont luy seul m'embrasse ;
Ma bouche le baise,
La sienne m'appaise,
Qui tout plaisir passe³⁸.

Seul le roi Gaspard atteint ses hauteurs, dont l'âme s'envole vers son Époux divin « sans plus vouloir tenir / Au monde bas »³⁹.

Oui, avec le discours des personnages, Marguerite donne beaucoup à écouter, à comprendre et à méditer.

IV

Indéniablement, Marguerite de Navarre écrit ses « comédies » avec dans l'esprit le souvenir des représentations de mystères et de la lecture de quelques textes qu'elle a pu voir en manuscrits et même pu lire en imprimés au cours de la première moitié du XVI^e siècle. Ces quatre pièces bibliques sont bien, au départ, quatre petits mystères à la manière médiévale.

Mais la reine de Navarre subvertit la forme médiévale dont elle s'est emparée. Insoucieuse du mouvement dramatique et des réalités terrestres et concrètes dont les mystères donnaient le spectacle, s'intéressant presque exclusivement à la vie intérieure religieuse de ses personnages et les faisant dialoguer en conséquence, elle déshumanise le mystère, pousse à l'extrême une sorte de désincarnation du mystère le privant de sa substance théâtrale au profit de la leçon religieuse, théologique et même du chant mystique. La méditation spirituelle est juste et belle, et porte sans doute sur le lecteur ; mais elle risque de mettre en cause l'art du théâtre même, qui a profondément à voir avec l'incarnation — la vie du sentiment ou de l'idée dans le corps présent sur scène du personnage.

On sait que Marguerite, en s'inspirant cette fois du genre de la moralité de controverse religieuse, composa d'autres petites pièces qu'on appelle « farces » ou « comédies ». Avec des personnages qui ne sont pas des abstractions personnifiées mais qui se contentent de représenter des classes d'individus ou des types, *Le Mallade*, *L'Inquisiteur* ou la *Comédie jouée à Mont de Marsan* prêchent eux-mêmes une spiritualité, celle de la vraie dévotion à Dieu, de l'abandon joyeux et total à son Amour. Encore un théâtre qui se préoccupe seulement de la leçon religieuse et mystique⁴⁰ ! Décidément, avec ses préoccupations spirituelles, Marguerite de Navarre aura parcouru une voie singulière qui rend en réalité son théâtre inclassable et sans postérité.

Université Michel de Montaigne—Bordeaux III

Notes

1. Voir Charles Mazouer, *Le théâtre français de la Renaissance*, Paris, H. Champion, 2002.
2. Je me sers de l'édition critique de Barbara Marczuk (*Les comédies bibliques*, Genève, Droz, 2000). On pourra consulter aussi le t. 4 des *Œuvres complètes* en cours, consacré au théâtre de la reine (éd. Geneviève Hasenohr et Olivier Millet, Paris, H. Champion, 2002).
3. Voir Graham A. Runnalls, *Les mystères français imprimés, une étude sur les rapports entre le théâtre religieux et l'imprimerie à la fin du Moyen-Âge français*, Paris, H. Champion, 1999. Quant à aller chercher des sources dans les drames liturgiques latins des X^e–XIII^e siècles, conservés dans les monastères européens, cela paraît osé !
4. Voir Charles Mazouer, *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sedes, 1998.
5. On se reportera à la bibliographie de notre édition de référence, due à Barbara Marczuk, p. 345–53. Je me suis servi particulièrement des études suivantes : Pierre Jourda, *Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre (1492–1549). Étude biographique et littéraire*, 2 vol., Paris, H. Champion, 1930 (repris à Turin, Bottega d'Érasmo, 1966) ; Barbara Marczuk-Szwed, *L'inspiration biblique dans l'œuvre de Marguerite de Navarre (poésie-théâtre)*, Cracovie, « Universitas », 1992 ; Geneviève Hasenohr, « Représentations et lectures de la Nativité à l'aube de la Renaissance », in *Marguerite de Navarre 1492–1992*,

Actes du Colloque international de Pau, 1992, éd. Nicole Cazauran et James Dauphiné, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1995, p. 365–401 ; et Barbara Marczuk-Szwed, « Les motifs mystiques dans le théâtre biblique de Marguerite de Navarre », in *Marguerite de Navarre 1492–1992*, éd. Cazauran et Dauphiné, p. 403–21.

6. Par exemple, au début de *L'adoration*, les vers 45–48 font passage avec la pièce précédente.
7. « *Joseph, en allant à la ville : En ceste ville iray...* » (v. 159) ; et : « *Je m'en revois / A ceste fois / Vers mon Espouse...* » (v. 440–42).
8. « *Et je vois chercher / Dont puisse estancher / Soif et appetit* » (v. 80–82) ; il reviendra beaucoup plus tard, assez bredouille (« *Et si suis allé assez loing* », v. 1196).
9. *Les Innocents*, v. 201–2.
10. *Le désert*, v. 1224.
11. *La nativité*, v. 506 sq.
12. *Le désert*, v. 65–70.
13. *La nativité*, v. 635.
14. *Le désert*, v. 1148.
15. *Ibid.*, v. 1306, 1146.
16. *L'adoration*, v. 1.
17. *Le désert*, v. 94.
18. Voir *La nativité*, v. 1197 sq.
19. « *Que l'ouvrouer elle est du grand facteur* », dit joliment la seconde femme (*Les Innocents*, v. 344).
20. Voir K. Kupisz, « La Sainte Vierge dans les Comédies Religieuses de Marguerite de Navarre », *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria* 30, *Romanica*, Lodz, 1990, p. 25–40.
21. *La nativité*, v. 324.
22. *Ibid.*, v. 365–66.
23. Voir, à la suite, les vers 1021–34, qui sont splendides à cet égard.
24. Il sera jugé et verra la vanité de ce qu'il a fait, dit un Ange, « *Après avoir joué son personnage, / Et acomply là bas tout son desir* » (*Les Innocents*, v. 934–35).
25. *L'adoration*, v. 990.
26. *Les Innocents*, v. 555–56.
27. Exemples, dans *La nativité* : avec Dieu (v. 245 sq.), ou saluant la Vierge (v. 382 sq.).
28. *La nativité*, v. 624 sq. et 760 sq.
29. *L'adoration*, v. 1329 et 1331.
30. *La nativité*, v. 840–42.
31. Barbara Marczuk-Szwed, « Les motifs mystiques », p. 418.
32. *La nativité*, v. 440–505.
33. *Les Innocents*, v. 651–892.
34. *La nativité*, v. 212.

35. *Ibid.*, v. 340–44.
36. *Le désert*, v. 290–95.
37. *Ibid.*, v. 1020.
38. *Ibid.*, v. 1023–34.
39. *L'adoration*, v. 1347–49.
40. Voir Enea Balmas, « Fatalité et liberté du chrétien dans le Théâtre profane », in *Les visages et les voix de Marguerite de Navarre*, éd. Marcel Tetel, Paris, Klincksieck, 1995, p. 149–58.