L'allégorie théâtrale
au début du XVI^e siècle :
le cas des pièces « profanes »
de Marguerite de Navarre

JELLE
KOOPMANS

Summary: *In the sixteenth century, allegory was old, but allegorical drama was relatively new. This is both a hermeneutical and a stylistic phenomenon that has not yet led to re-consideration of Marguerite de Navarre's "secular" plays. These works are generally considered atypical, in the sense that she uses outdated "medieval" dramatic forms in order to formulate new contents. But this is only partially true, as our study of the context of Le Mallade shows, because these forms were neither "old" nor "medieval." Marguerite was engaged, in her own way, in the general adventure of theatrical allegory, and the separation of form and content is a critical fallacy. This article also argues that the combined form and content of Marguerite's plays might have been determined by the situations in which they were represented.*

Liminaire

D'une certaine manière, le théâtre de Marguerite de Navarre est problématique, fait exception. Si, sur le plan de la forme, du point de vue générique, elle paraît avoir suivi des traditions « médiévales », elle les aurait investies d'un nouveau sens. Quelles seraient, toutefois, ces « traditions médiévales » que Marguerite aurait suivies et aurait-elle vraiment été isolée dans cette nouvelle aventure dramaturgique et théologique ? Une remise en situation de ce théâtre s'impose, ce que j'essayerai de faire surtout par le biais d'une analyse du thème central dans *Le Mallade* (1535) et de sa place dans la « tradition ». Quoi qu'il en soit, et nonobstant les « comédies bibliques » que la reine ait écrites, l'allégorie dramatique occupe une place importante dans cette création. Toutefois, étant donné que l'allégorie de la fin du Moyen Âge et du début du XVI^e siècle suscite elle-même bon nombre de problèmes, la place du théâtre de la reine de Navarre dans la tradition

théâtrale ou par rapport à la tradition médiévale ne paraît pas, de prime abord, tout à fait claire.

L'allégorie à la fin du Moyen Âge

L'allégorie de la fin du Moyen Âge, et *a fortiori* l'allégorie du XVI^e siècle, fait problème. Elle fait problème pour les historiens de la littérature médiévale, qui, dans la diachronie, considèrent le *Roman de la Rose* comme l'aboutissement d'une tradition qui commence par Prudence et par le *Physiologos* ; cette tradition aurait connu sa décadence par exemple dans la poésie de Charles d'Orléans¹ et elle serait même devenue vide de sens chez des rhétoriciens comme Jean Molinet qui inflige une lecture allégorique au roman en soi déjà allégorique de *La Rose*, selon des critiques comme Rosemond Tuve². Notons que Tuve reproche à Molinet le fait qu'il « makes of it a grossly immoral book »³, alors que la scène où l'Amant cueille la Rose — d'une obscénité à peine voilée chez Jean de Meung — est interprétée par Molinet comme l'image de la Déposition de la Croix et que — plus en général — le *Roman de la Rose moralisé* de Molinet semble proche d'une dévotion individuelle, d'un mysticisme personnel. Cette tendance s'inscrit sans doute dans le mouvement de la *devotio moderna* qui battait son plein dans les villes du Nord au XV^e siècle finissant et qui mérite certes d'être rapprochée des débuts du mouvement évangélique en France⁴. En cela, pourrait-on dire, le *Roman de la Rose moralisé* aurait tout pour être considéré non pas comme un spasme ultime de la tradition décadente du Moyen Âge finissant, mais bien plus comme une œuvre annonçant — à la date fatidique de 1500 ! — l'agenda poétique et religieux du XVI^e siècle, ce qui pourrait expliquer la popularité relative de cette œuvre récupérée par les presses parisiennes et lyonnaises⁵. Toutefois, apparemment, les spécialistes de l'allégorie n'aiment pas cette tradition jugée tardive, n'apprécient guère les nouvelles utilisations, jugées aberrantes, alors que selon nous elles constituent non pas une décadence mais bien un nouveau départ du trope. N'entrons pas, dès à présent, dans un débat — qu'il faudra certes mener un jour — au sujet des raisons profondes de cette dépréciation si manifeste, mais constatons, pour le moment, que cette première incursion dans un domaine légèrement annexe montre suffisamment, me semble-t-il, la direction que devra prendre une nouvelle mise au point de la tradition allégorique entre 1450 et 1550. Elle nous montre notamment à quel point la critique a cherché à souligner comment l'allégorie, chez un Molinet, devient une erreur, une méprise, une imposition dénaturée de l'« allégorie naturelle ». Signalons aussi que de nombreux qualificatifs pour désigner *cette figure* semblent issus directement de la vision de Johan Huizinga et de son *Automne du Moyen Âge* (*Herfsttij*

der Middeleeuwen, Haarlem, 1919) : l'allégorie serait un trope « jugé moribond », « l'agonie d'une rhétorique surannée ». En d'autres mots : à en croire la présentation « traditionnelle » de l'allégorie à la fin du Moyen Âge, Marguerite de Navarre n'aurait jamais dû écrire de théâtre profane à portée allégorique : vu sous cet angle, ce théâtre est un échec.

Si cette première problématisation, sans doute purement anecdotique, rend tout à fait invraisemblable la création du théâtre profane de Marguerite de Navarre, on aurait tort d'oublier qu'il existe d'autres manières de situer la problématique du théâtre profane de la reine de Navarre. Ce théâtre nous vient d'une époque où la culture visuelle bat son plein, une époque, où l'on a, semble-t-il, l'ambition de visualiser *tout*⁶, où il ne paraît pas y avoir de limites aux possibilités visuelles des abstractions les plus saugrenues. Et c'est à ce moment que la reine de Navarre, si sensible à l'indicible, si imprégnée d'un certain esprit mystique et de la théologie négative telle qu'elle a été redécouverte par les Évangélistes de Meaux, a décidé — du moins, c'est ce qu'atteste sa production théâtrale — d'opter justement pour cette manie visuelle du théâtre de son époque, afin de rendre visibles, voire tangibles les réalités abstraites et les préoccupations spirituelles qui, selon nous, devraient s'opposer à une telle théâtralisation. On pourrait donc tout aussi bien faire valoir que le théâtre profane de Marguerite de Navarre a tout pour être considéré comme un chef-d'œuvre absolu du genre : on pourrait s'imaginer une histoire du théâtre profane où, justement, les grands chefs-d'œuvre à signaler seraient la farce de *Maistre Pathelin*, pour le XV^e siècle et pour le théâtre des farces, et la moralité de *La condamnation de Banquet*, ainsi que le théâtre de la reine de Navarre pour le XVI^e siècle et pour le théâtre allégorique. Vu sous cet angle, ce théâtre est une réussite.

Or, nous le savons tous, il n'en est rien et l'on est certes en droit de se demander pourquoi pas. Apparemment cette allégorie fait problème pour les médiévistes qui la considèrent comme une expression d'un mode de pensée typiquement médiévale, à rapprocher sans doute de « l'épistémologie de la ressemblance », pour reprendre l'heureuse formule de Michel Foucault. L'humanisme italianisant, dont la vague aurait déferlé sur la France après les campagnes d'Italie, depuis l'École lyonnaise qui ne fut jamais une école, aurait placé d'autres perspectives au programme : un passé lointain gréco-romain ignorant encore l'allégorie et un passé récent italien pétrarquiste s'aventurant de préférence sur d'autres pistes stylistiques. D'une part, la mythologie aurait supplanté la tradition des *abstracta agentia*, d'autre part, une nouvelle conception des figures de style (et de pensée) aurait rendu l'allégorie fruste, vide, décadente. Ces deux approches, l'une historique se fondant sur des traditions littéraires, l'autre plutôt épistémologique rapprochant, de façon induite, l'allégorie de la symbolique romane et également,

dans un sens, de la scolastique, risquent de fausser la vue (c'est ce qu'avait déjà montré Jean Seznec)⁷. Ici aussi, il faut dire que Huizinga a eu son influence avec sa rhétorique toute imprégnée d'un sentiment de « fin de siècle » où tout est usé, vide de sens, où tout sonne creux. Songeons à l'un des critiques pourtant des plus éclairés du *Roman de la Rose*, Karl Ott, qui a fait valoir que l'intérêt pour l'allégorie s'est estompé vers le milieu du XVI^e siècle

Und das heisst in dem Augenblick, in dem die Methode des Allegorisierens und alles, was mit ihr zusammenhing, einer weiteren Leserschaft fremd geworden war und einem neuen Bewusstsein des sprachlich Begreifbaren und Aussagbaren Platz gemacht hatte⁸,

pour continuer par l'affirmation,

Erst das reformatorische Verständnis eines einfachen Sinns des göttlichen Wortes bewirkte diesen Prozess⁹.

L'affirmation est jolie, la téléologie qu'elle cache est intéressante et l'évolution qu'elle entend interpréter est peut-être vue juste à partir de l'étude de l'allégorie telle qu'on la voit dans le *Roman de la Rose*.

Est-ce à dire, toutefois, qu'on pourra classer, avec la même aisance, ce qui se passe sur la scène française, entre-temps¹⁰ ? En fait, au contraire, on peut observer comment le protestantisme se saisit de la scène et des possibilités de propagande qu'elle offre et — plus intéressant encore — que c'est l'allégorie, ou du moins la mise en scène d'*abstracta agentia* qui constituera, avec le drame biblique, la base de ce nouvel art dramatique qu'il se forge¹¹. Nathalie Zemon Davis a en effet montré que « ce sont justement les abbayes de jeunesse suisses et savoyardes, les Sots de Genève et les Enfants-sans-Souci de plusieurs villes en Guyenne » qui ont intégré des thèmes protestants dans leurs festivités¹². Si le théâtre de Marguerite de Navarre n'est pas, à proprement parler, un théâtre protestant, il constitue en revanche bien une expression dramatique qui se comprend mieux dans le cadre des récupérations protestantes de traditions établies, qu'à partir des « genres » du Moyen Âge. Tant que la primauté du « théâtre médiéval », des « genres issus de la tradition médiévale » continue à planer sur cette production dramatique, nous ne serons pas prêts, de sitôt, de la comprendre, car s'il existe, sur un plan purement formel, des connivences, le cadre et l'intention sont forcément différents¹³.

Les spéculations sur la fin de la mode de pensée allégorique, sur la décadence du système philosophique qu'elle cache, en effet, ne manquent pas. Parfois même — et l'exemple de Karl Ott est là pour le montrer — on assigne à la Réforme un rôle essentiel dans l'abolition de cette mode de

pensée. Ce qui, disons-le entre parenthèses, problématiserait sérieusement le théâtre de Marguerite de Navarre : proche du mouvement évangéliste, du cercle de Meaux, elle aurait opté pour l'expression allégorique afin de visualiser des vérités spirituelles au moment où, précisément, l'auteur lyonnais Jean d'Abondance aurait exploité cette même allégorie pour défendre, vers 1540, l'orthodoxie et ce peut-être, voire probablement, dans le cadre du premier théâtre permanent en France : le théâtre de Neyron à Lyon¹⁴. Il est en soi déjà tout à fait intéressant de constater que l'innovation géniale de Neyron (la formule du théâtre permanent) s'est vue frustrée par l'orthodoxie des pièces que voulait bien y faire représenter Jean d'Abondance. Nous aurons à revenir sur le problème du cadre de représentation car en cela, le « théâtre profane » de Marguerite de Navarre paraît se démarquer de ce que l'on croit savoir des autres pièces profanes. La « fin de la pensée allégorique » qui apparaît parfois comme un acquis de l'érudition, demande bien des précisions et l'on est certes en droit de se demander si l'allégorie, au XVI^e siècle, ne s'enrichit pas avec l'imagerie royale¹⁵ d'une nouvelle forme d'expression. Les sotties, les farces, les sermons joyeux et les moralités qu'a conservés le fameux manuscrit La Vallière¹⁶ n'ont pas encore été écrites au moment où Marguerite compose ses pièces ! Bien qu'il soit urgent de remettre en cause cette façon de voir les choses, de montrer comment l'allégorie est une forme d'expression et de compréhension qui commence pour de bon au XVI^e siècle même si les dieux antiques en accaparent une bonne partie, comment les premières opéras s'inspirent du drame allégorique et non du drame pastoral toujours invoqué comme « source » de ce nouveau genre¹⁷, comment les arts plastiques, au lieu de suivre de nouvelles directions, vont abuser de l'allégorie, notre visée est plus modeste (mais tout aussi pertinente). Il convient toutefois de spécifier d'ores en avant que c'est précisément après la « fin » supposée du mode de pensée allégorique, de l'allégorie « imposée » qui serait le procédé « moribond » et « surannée » des prétendus Grands Rhétoriciens comme Molinet et Lemaire que l'on assiste à une floraison nonpareille du théâtre allégorique, dont on a jugé nécessaire de conserver des exemples dans des recueils de pièces « profanes » comme le *Recueil Trepperel*¹⁸ et le *Recueil Cohen* (impressions parisiennes 1507–21)¹⁹, le *Recueil du British Museum* (textes imprimés, Lyon et Paris, 1540–50)²⁰, le manuscrit La Vallière (transcrit à Rouen vers 1575). Et il est par trop facile d'assumer, gratuitement ou en évoquant seulement la mauvaise qualité des textes, qu'il s'agirait là uniquement de reprises de matériaux bien plus anciens pour « sauver » en quelque sorte nos vues générales sur la période. Qui pis est, pendant la première moitié du XVI^e siècle, et certes encore autour de 1550, l'allégorie dramatique reste un procédé vivant, productif. Cela ne veut pas dire, nécessairement, que cette

tradition n'a pas changé depuis, disons, la représentation de *Bien Avisé et Mal Avisé* vers 1438, sa version vers 1485, cela ne signifie nullement que le passage du prétendu Moyen Âge tardif à la supposée Renaissance italianisante soit resté sans conséquences, cela n'exclut certes pas une grande influence des conflits religieux sur la nature même du procédé et de son utilisation²¹. Toujours est-il qu'au moment où Marguerite de Navarre entreprend d'écrire ses premières pièces dites profanes, rien n'est encore joué sous cet angle et qu'il serait par trop simple de faire valoir qu'elle ne fait que reprendre une ancienne tradition dramatique au sein de laquelle elle ferait figure d'exception.

Rappelons également que l'étude de l'allégorie au théâtre a surtout été le fait des historiens de la littérature pour qui le théâtre reste, en dernière instance, un texte et qu'elle n'a presque jamais été le fait des historiens de l'art qui, à partir de leur point de départ (le visuel) aurait sans doute pu contribuer à une mise en question des bases même de l'étude de cette allégorie sur scène. Les uns étudient le texte puisque des documents sur la visualisation font cruellement défaut, les autres n'étudient rien puisque de documentation visuelle, il n'y en a pas. Pourtant, le texte véhicule, en tant que retombée du moment éphémère de la représentation, un code visuel et peut bénéficier de son statut de document unique pour nous faire comprendre un éventuel « code » de l'allégorie dramatique du moment qu'on est prêt à le considérer comme tel — ce qui n'a certes pas toujours été le cas.

L'allégorie dramatique, de la période 1450–1550, fait encore problème. Qu'est-ce qui, au théâtre, constitue l'allégorie ? Parfois l'on se contente de classer comme « allégorique » toute pièce où il y a des personnages abstraits ou dont les noms sortent du commun ; parfois, si on consacre un peu plus d'attention à la nature de l'action dramatique, l'on se rend compte de la nature allégorique des farces²². Il arrive aussi que des pièces difficilement classables (par rapport à nos catégories) se voient affublées de l'épithète « allégoriques ». Autant dire qu'il y a tout lieu de procéder à une remise en situation de l'allégorie dramatique et c'est — en effet — ce que le présent article comptera faire. Dans une publication qui fait date, Werner Helmich et Jeanne Wathelet-Willem ont, à juste titre, proposé la moralité dramatique comme sujet de recherche en la qualifiant de « genre dramatique à découvrir ». Bien rares ont été ceux qui ont osé relever le défi, à tel point que la moralité est encore, vingt-cinq ans plus tard, un « genre dramatique à découvrir »²³. Certes, Werner Helmich a publié des fac-similés²⁴, certes, Jonathan Beck a édité une suite de moralités polémiques et même le chef-d'œuvre de la tradition, et la moralité de la *Condamnation de Banquet*, attribuée à tort à Nicolas de La Chesnaye, a reçu l'édition critique qu'elle méritait²⁵. Toutefois, « genre dramatique à découvrir », la moralité l'est restée.

Le théâtre de Marguerite de Navarre fait problème puisqu'il ne paraît pas, de prime abord, se plier aux traditions dramatiques connues. La solution généralement adoptée est d'une grande simplicité : d'une part, on opte pour une solution de facilité en considérant le théâtre dit de la fin du Moyen Âge comme une unité (dont l'essence serait à trouver au XV^e siècle et dont le XVI^e siècle n'aurait conservé que des retombées) et en situant le théâtre de Marguerite de Navarre, par conséquent, dans une période de transition ; d'autre part, en postulant assez gratuitement une scission du fond et de la forme, on souligne la spécificité de son théâtre en évoquant la morale quiétiste, en rappelant le souvenir de Briçonnet comme clef à une majorité des pièces : on lui pardonne en quelque sorte la forme afin de valoriser le fond. De toute manière, elle ferait exception par rapport à la « tradition »²⁶. Toutefois, pourrait-on postuler qu'il existe une « tradition médiévale » ? Le théâtre non encore influencé par la tradition « classique » de la comédie et de la tragédie est-il vraiment à voir comme une suite décadente du théâtre de la fin du Moyen Âge ? Avant de retourner à Marguerite, il est certes nécessaire de revoir quelque peu la notion de « drame médiéval » et, plus encore sans doute, celle de « genres médiévaux ». C'est que l'approche du théâtre de la fin du Moyen Âge, dans la plupart des études, a une base générique. Des genres comme la sottie, la farce ou la moralité « sont ». Nulle part on n'essaie de rendre compte du dynamisme qui a pu animer tel ou tel genre, qui aurait pu en changer l'essence entre, pour ne prendre que l'exemple de deux farces, 1460 (date présumée du *Pathelin*) et 1552 (*Farce des Veaux* jouée à Rouen). De là une grande prédilection de la critique de dater — dans la mesure du possible et parfois de l'impossible — tout texte écrit ou imprimé au XVI^e siècle du XV^e, en invoquant gratuitement de multiples copies intermédiaires, en supposant un long cheminement textuel avant ce qui est, en dernière instance, notre texte, et même *le* texte. Le théâtre des farces au XVI^e siècle, le théâtre allégorique du XVI^e siècle aurait mieux fait de ne pas exister. Et, d'une certaine manière, Marguerite de Navarre aurait mieux fait de ne pas écrire de « théâtre profane » ; on le tolère toutefois à titre d'exception. La logique derrière cette perspective, il faut le dire, est des plus étranges, mais abstenons-nous, ici, de faire la critique de la critique. Constatons toutefois, que dans l'un des meilleurs articles sur la question, (mal)heureusement paru sous forme d'entrée d'un dictionnaire, Jean-Pierre Bordier a déjà bien montré la longévité de la tradition de l'allégorie dramatique au XVI^e siècle²⁷. Deux choses que l'on retiendra notamment de sa belle mise au point seront d'une part l'évolution intéressante de la moralité (et des vues sur la moralité) autour du milieu du XVI^e siècle, et d'autre part sa belle démonstration au sujet des thèmes religieux dans les moralités au XVI^e siècle. Car, en effet, force nous est de constater que peu de critiques sont

prêts à considérer la moralité — et partant le théâtre allégorique — comme un genre typique du XVI^e siècle ; en général on opte plutôt pour la solution de facilité : la décadence d'un genre éminemment et typiquement médiéval.

Si l'on part d'une autre vision des choses qui serait celle d'une certaine rigueur dans la chronologie (et dans la géographie), l'image des genres dramatiques dits de la fin du Moyen Âge se complique sérieusement. S'il faut, par exemple, rendre au XVI^e siècle ce qui appartient au XVI^e siècle, un méticuleux travail de datation s'impose, d'abord, mais ensuite il faudrait bien revoir la prétendue « histoire » du théâtre médiéval. S'il faut, par exemple, considérer les pièces imprimées du fameux *Recueil du British Museum* non pas comme des pièces médiévales dont on n'aurait conservé qu'une retombée tardive, mais plutôt comme un document sur les activités théâtrales lyonnaises vers 1540, donc juste avant la comédie de Bibbiena (1548), juste avant la première comédie régulière en français (l'*Eugène*, et encore), l'image des traditions dramatiques au seuil des temps dits modernes s'en trouverait sérieusement compromise ou, au moins, bénéficierait d'une certaine révision.

L'allégorie dramatique

Au centre de cet article : le drame allégorique de Marguerite de Navarre. Comme contexte de ce drame, toutefois, il existe une abondante tradition d'allégorie dramatique entre 1450 et 1550 (fourchettes plus précises que « fin du Moyen Âge » ou « Moyen Âge tardif »)²⁸. À partir d'une approche générique du théâtre médiéval (qui date en majeure partie du XVI^e siècle), à partir d'une scission plutôt mal venue entre les genres « profanes » et les genres « religieux », à partir d'une négligence presque totale de la spécificité géographique et/ou chronologique de certaines traditions, quelques constatations simples mais utiles ont été rendues impossibles. Sur le plan de la chronologie, dès que l'on s'y penche un moment, l'argumentation est souvent d'une grande gratuité. Je ne peux m'empêcher — en guise de bonification — d'illustrer ce propos par un exemple légèrement hors de propos. On sait que le manuscrit le plus important du *Mystère des Actes des Apôtres* (dont se partagent aujourd'hui la BnF et la British Library les volumes conservés) a été fait pour Marguerite de Navarre : il porte ses armes — tout comme, d'ailleurs, la première édition imprimée. Or, il est daté traditionnellement entre 1527 (mariage de Marguerite) et 1538²⁹ puisque, nous affirme Raymond Lebègue « à cette date, des notables du Berry, un des fiefs de Marguerite, firent imprimer le texte ; ils offrirent certainement un exemplaire à la princesse, dont leur prologue célébrait l'aide bienveillante, et désormais il devenait inutile de faire copier cette œuvre formidable »³⁰.

Passons sur le sens précis du terme « certainement » et constatons que, un peu plus loin, Lebègue répète l'essence de l'argument : « Pourquoi Marguerite de Navarre et le premier possesseur du manuscrit de l'Arsenal auraient-ils fait copier cet immense mystère, alors qu'on pouvait se procurer le texte imprimé ? »³¹. Avec un peu de malveillance, on dirait : comment Marguerite a-t-elle pu faire copier ce mystère avant l'existence d'un texte imprimé ? Avec un peu plus de malveillance, on pourrait avancer l'idée selon laquelle le copiste du manuscrit a simplement recopié les armoiries de l'édition imprimée qu'il avait sous les yeux (ou qu'il a restitué ses armoiries en se basant sur le prologue) et que le manuscrit en question ne fut donc nullement celui de la reine de Navarre. Des exemples existent, comme celui du cycle du *Monde* joué à Paris en 1522, dont la version imprimée n'a pas été conservée mais dont le manuscrit conservé est allé jusqu'à reproduire les bois gravés — connus d'autres éditions imprimées — et le colophon de l'édition imprimée qu'il copiait³². Que les « traditionnalistes » se rassurent : je ne veux nullement défendre, ici, l'opinion selon laquelle le manuscrit en question ne soit pas fait pour la reine de Navarre ; je tiens simplement à relever un petit problème dans l'argumentation. Que le problème soit ici posé, mais il est bien moins innocent qu'on ne le croirait à première vue. En fait, bien des manuscrits remontent à des textes imprimés sans que l'argument de Lebègue, apparemment, ait joué³³.

Revenons à nos moutons : la séparation des genres « religieux » et des genres « profanes » est une illusion. Charles Mazouer s'étonne à juste titre du qualificatif « théâtre profane » qu'a utilisé Verdun-Louis Saulnier pour désigner les pièces non bibliques de Marguerite³⁴. Il a raison. Mieux vaudrait partir d'une scission entre des pièces historiques (bibliques, hagiographiques, parfois politiques) et des pièces allégoriques (didactiques, parfois religieuses, souvent polémiques voire politiques).

L'idée selon laquelle le théâtre de Marguerite serait allégorique mérite, d'ailleurs, quelques commentaires préliminaires. L'allégorie serait, avant tout, l'apanage du genre de la moralité. Depuis l'article sus-mentionné de Jeanne Wathelet-Willem et de Werner Helmich qui prétendait que la moralité française était « un genre dramatique à découvrir », elle l'est, on l'a vu, d'une certaine manière, restée. La grande étude de Helmich sur l'allégorie théâtrale en France, limitée au domaine religieux, a fait le reste³⁵. L'exclusion de l'allégorie non religieuse a faussé la vue, la volonté explicite de faire renouer l'allégorie théâtrale avec une tradition établie de l'allégorie a obscurci sans doute le propre de l'allégorie au théâtre. Ainsi, certaines pièces ont des personnages avec des noms abstraits : est-ce que cela classe ce théâtre dans la catégorie « allégorique »³⁶ ?

Personnages allégoriques ?

Bien sûr, il est souvent question de personnages-abstractions, d'*abstracta agentia* dans certaines moralités, bien que ces *abstracta* deviennent parfois très concrets, quand ils s'appellent Figue, Noix, Châtaigne, éponymes de la moralité écrite par Castanea de Thoucy³⁷. Ou les Pieds, des Mains dans la farce des *Cinq Sens*³⁸. Ou encore Pain tournois, Fromage, Tartelette. Est-on en droit d'y voir encore des allégories ? Un personnage (au singulier) comme Les Pieds (au pluriel) n'évoque pas avant tout un *abstractum agens* : « il » est on ne peut plus concret³⁹. La critique théâtrale n'y a jamais vu le moindre problème : est allégorique tout personnage autre que Jean, Pierre, le Save-tier, le Moine (mais le moine n'est-il pas, ne peut-il pas représenter, un « état » de la société ?). C'est ce même problème qui a joué un mauvais tour à Saulnier dans son édition de la *Comédie du Parfait Amant*, où il décrit le personnage La Femme comme « Une vieille femme (elle a plus de mille ans) »⁴⁰ : or, il s'agit ici de la femme comme abstraction (ce qui montre bien comment, parfois, les abstractions et les concrétisations de la culture visuelle se jouent de nous).

Mon propos, ici, est simple. Ce qui se pratique au théâtre, ce qu'on peut nommer allégorie dramatique, n'a pas de rapports avec un éventuel « système », avec une éventuelle « mode de pensée » ni avec une « décadence » d'une tradition allégorique établie depuis Prudence et le *Physiologos* en passant par Boèce et le *Roman de la Rose*. C'est tout simplement autre chose, déterminée avant tout par des exigences pratiques, mais à côté de cela par la véritable manie visuelle, par l'obsession de vouloir visualiser tout, même ce qui s'y prête le moins. Tout, Rien, les Pieds, Fromage : tout y passe, même *Le Rond et le Carré* dans une pièce de Jean Molinet, dont le texte pourtant signalé par Du Verdier — malheureusement — est perdu. De là, aussi, une scission mal interprétée par la critique entre deux pratiques différentes : la mise en scène de personnages allégoriques d'une part, l'action allégorique d'autre part.

Sur le plan des personnages, par exemple, on peut se demander si le simple fait d'appeler l'entremetteuse Faicte au Mestier suffit à en faire un personnage allégorique⁴¹. Son rôle est simplement celui de l'entremetteuse, rôle promis à un grand avenir dans le théâtre italien où personne, jusqu'ici, n'y a vu un rôle allégorique. Autre exemple hautement curieux : dans la farce des *Femmes qui font rembourrer leurs bas*, les deux hommes s'appellent *Espoir* et *De Mieux*, formant ainsi la devise de l'auteur François Giraud⁴². Il ne saurait être question, ici, d'allégorie : c'est un rébus, tout au plus⁴³.

En effet, beaucoup dépend de ce qu'on entend par « allégorie dramatique ». Personnages ? Abstractions qui agissent ? Ou une lecture allégorique

à infliger à des personnages comme dans le cas du *Mallade* ? S'y ajoute une problématique de méthode : pourquoi parler de théâtre allégorique dès qu'un personnage s'appelle Crainte de Court, par exemple, et ne pas en parler lorsqu'un même personnage, avec la même fonction dramatique, s'appelle disons Pierre, Paul, Aristide ou Eugène ?

Tout se passe comme si l'on reprochait au théâtre allégorique de la période — précisons : au théâtre que nous qualifions d'allégorique — de ne pas suivre les normes que nous avons établies pour l'allégorie « pure », « proprement dite ». Ainsi, par exemple, la farce est dite réaliste (mais ne serait-elle pas, parfois, allégorique ?), la sottie admettrait parfois, au milieu du non-sens des sots numérotés « des personnages allégoriques » (ce qui veut dire, en pratique, des personnages dont le nom, dans le texte, est une abstraction ou un nom commun) là où la moralité constituerait « le drame allégorique ». Ce qui, ensuite, mène à la constatation qu'il s'agit d'un emploi impropre de l'allégorie, d'une allégorie à la dérive. Cela s'explique, partiellement, par la vue selon laquelle le théâtre allégorique de la moralité appartiendrait pleinement à la tradition du théâtre médiéval — ce qui reste à voir : les pièces allégoriques, ou les moralités, du XVI^e siècle voire de la « Renaissance » constituant sans doute la majorité des textes conservés. En même temps, force m'est de constater que cela signifie que la critique moderne impute aux dramaturges du passé de ne pas avoir suivi sa vue sur la question de l'allégorie au théâtre.

Et c'est là, tout à coup, qu'intervient le théâtre de Marguerite de Navarre. Vu à partir de l'analyse des allégories religieuses proposée par Helmich, on dirait qu'elle occupe une place à part ; vu du contexte du drame allégorique du XVI^e siècle, on pourrait dire que ce théâtre est bien moins exceptionnel et rentre, d'une certaine manière, bien dans le flou général que la critique appelle parfois une « tradition ». Mais il faut également, ne serait-ce que par un souci d'hygiène intellectuelle, considérer la possibilité selon laquelle l'allégorie chez Marguerite de Navarre ne dérive nullement d'une tradition littéraire, d'une tradition dramatique, mais simplement d'une convention de la littérature théologique de l'époque. Là, les historiens de la littérature l'oublient trop souvent, l'allégorie bat son plein, et ce de fort diverses manières. L'allégorie de la moralité n'est peut-être nullement une convention générique, propre au drame, inhérente au genre, mais simplement une visualisation.

Ici comme ailleurs, je cherche donc à compromettre sérieusement une approche générique à partir de ma conviction que d'autres paramètres, d'autres intertextes, d'autres situations ont un rôle plus déterminant que la simple convention générique. Bien qu'un traitement à fond de cette problématique dépasse largement, il faut le dire, le cadre de cet article, voire nous

débaucherait de l'étude du drame de Marguerite de Navarre, il est de ces choses que l'on ne soulignera jamais assez.

Le théâtre de Marguerite de Navarre, partiellement publié comme « théâtre profane » par Saulnier en 1946 (mais à quoi répondrait l'opposition entre le théâtre religieux et le théâtre profane ?), occupe une place particulière en tout cela ; c'est du moins ce qu'incitent à nous faire croire les études canoniques et récentes sur la question. Dans son histoire du théâtre français du XVI^e siècle, Charles Mazouer éprouve des difficultés à situer ce théâtre dans sa vision du développement des genres dramatiques ; à propos des mystères du XVI^e siècle, il suggère : « Mais c'est le lieu, peut-être, de signaler quatre œuvres étranges, dues à la plume de Marguerite de Navarre, dont le théâtre est toujours inclassable »⁴⁴. La combinaison des spécifications « peut-être » et « toujours » ainsi que la caractéristique « inclassable » doivent nous mettre sur nos gardes, car elles tendent à conférer à Marguerite de Navarre une originalité qu'elle n'avait, peut-être, pas. De même le qualificatif « étranges » semble couper court à toute analyse « normale » de ces pièces au sein de la tradition qui les a secrétées : nous sortons de la tradition ! Une quarantaine de pages plus loin, le plus récent historien de l'ancien théâtre français se montre tout aussi prudent quand il affirme, à propos de la moralité et de la sottie : « C'est là aussi que pourraient prendre place quelques pièces d'inspiration toute religieuse écrites par Marguerite de Navarre et très probablement jouées à la cour de Nérac ; elle les appela "farce" ou "comédie", mais ces pièces fort originales — toujours l'inclassable Marguerite ! — se rapprochent plutôt de la moralité de controverse religieuse »⁴⁵. Encore une fois, l'incertitude au sujet de la place à conférer à ces pièces dans le développement des genres (« pourraient »), l'incertitude générique et « l'inclassable » comme élément de description. Que ce soit dit entre parenthèses, mais que ce soit dit : nous assistons ici à des cas exemplaires de la poétique des exceptions... Les œuvres anonymes détermineraient une « tradition », alors que les pièces de Marguerite de Navarre feraient exception à cette construction tout artificielle d'une possible « évolution » du drame. Autre spécification à retenir en tout cela : Mazouer parle de pièces jouées à la cour de Nérac. Or, il est clair qu'il se fonde sur l'édition de Saulnier en donnant un résumé des introductions aux différentes pièces. En effet, la situation n'est pas dépourvue d'importance, et notamment que certaines pièces ont été ou auraient été jouées à la cour ou au moins dans le cadre d'une représentation fermée dans un milieu aristocratique. C'est là, certes, une chose qui se démarque nettement de la farce telle qu'on la connaît. C'est, me semble-t-il, en partie cette situation de jeu qui dicte les paramètres présidant à l'élaboration de l'art dramatique de Marguerite de Navarre : la longueur des pièces, le nombre de personnages, le dépouille-

ment de l'intrigue (sans « extras » pour un public mixte) s'expliquent probablement par l'adaptation, de la part de la reine de Navarre, de genres et de matières dramatiques à un public concret.

La comédie du *Mallade* et son contexte

Afin de montrer ce phénomène dans le détail, il est temps d'examiner les pièces et leur inscription dans la « tradition » : que se passe-t-il réellement dans le théâtre de Marguerite de Navarre et comment pourrait-on y voir de l'allégorie (et quel genre d'allégorie peut-on y observer) ? Prenons quelques exemples. Dans *Le Mallade*, nous avons affaire, dirait-on, à une structure de farce habituelle, avec un malade, une femme, une chambrière et un médecin. Comme l'a bien noté Bernard Faivre⁴⁶, farce il y a en ce sens que le bon Dieu trompe le médecin en lui guérissant son malade (car pour Faivre, la farce se définit par la tromperie). En même temps, ces personnages sont, nous dit-on, clairement allégoriques : le Mallade représente le pécheur, la Femme la superstition, le Médecin le savoir sclérosé de la Sorbonne et la Chambrière, l'*ancilla*, la foi. Toutefois il sera clair qu'il n'est pas question, ici, de mise en scène allégorique : bien au contraire, l'allégorie se situe au niveau du décryptage, du côté de la compréhension ; l'allégorie y est, y redevient, une technique exégétique. Il n'y a pas de personnages allégoriques comme Provision apostolique (dans la moralité dite du *Nouveau Monde*) ou d'autres *abstracta agentia* (ce qui serait une première manière de voir l'allégorie) ; il n'y a pas d'action allégorique non plus : l'action se suffit à elle-même même si, en fin de compte, elle devra être expliquée allégoriquement, selon les commentateurs modernes (mais qu'en est-il de farces pareilles dont personne n'a encore avancé la possibilité d'une lecture, d'une vision, d'une interprétation visuelle par l'allégorie ?). Dans la moralité, ou le texte (afin de ne pas alourdir dès l'emblée la description en revenant sur le problème générique congénital au théâtre de la période 1450–1550), Marguerite a placé des jalons, a marqué son texte pour que le spectateur sache comment comprendre la pièce.

Si le lecteur me permet de m'étendre sur le thème de cette pièce, je voudrais avant tout problématiser l'enjeu. Le médecin des farces, on le connaît, ou plutôt, on croit le connaître. C'est le type comique qui remonte au *Fisicien* du *Jeu de la Feuillée* d'Adam de La Halle, qui se retrouvera dans la comédie italienne et qui prépare le théâtre de Molière. Certes, mais en même temps il faut constater que pour Rabelais, la maladie est déjà vue comme une farce à trois personnages : le malade, la maladie et le médecin. En même temps, il n'est sans doute pas inutile de noter l'importance du théâtre comique comme remède, la farce comme thérapeutique par le rire,

le théâtre comique comme remède à la mélancholie. Ce qui nous place devant la question de savoir si — éventuellement — le médecin des farces « innocentes » ou « comiques » ne connotait pas déjà les potentialités de ce nouvel emploi. En effet, la sottie de l'*Astrologue* contient déjà une allusion à une « visitation » de l'urine du Monde —

Voyre, je luy vis visiter
Deux ans a, l'urine du Monde
Et dist tropt bien qu'il y abonde
De mauvoys sang entour le chef⁴⁷ —

et où l'Astrologue propose comme un remède de deux onces de raison et une once de foy⁴⁸. Du « Monde » malade à la « Chrétienté » malade, il n'y a qu'un pas et la guérison par la foi (prise ici non pas comme grâce divine, mais accouplée à une portion légèrement supérieure de raison) est nommée explicitement. Signalons aussi que le remède proposé par l'astrologue fait penser à la fameuse *Farce des Theologastres*⁴⁹, qui daterait de la période 1525–26 et où c'est Foy qui est malade alors que Raison et Texte de Sainte Écriture ne peuvent l'aider que grâce à l'intervention de Mercure d'Allemagne (Luther). Curieusement, à ce propos, Lenient fait remarquer que « L'alliance de la Foi et de la Raison, de l'autorité et de la liberté, fut un instant le rêve généreux qui séduisit Érasme, Le Fèvre d'Étaples et Melanchthon »⁵⁰.

Or, cette scène de la maladie du Monde sera reprise, justement, à Genève, en 1524, dans la *Sottie du Monde*⁵¹ où le Savetier *vadit cum urina ad Medicum* et où le Monde croit que sa maladie lui arrive par les propos du Pays de Luther, mais le médecin lui suggère simplement de mettre « ordre selon la loy ». Toutefois, le Monde refuse de suivre les conseils d'un « prescheur » : c'est pourquoi on l'habille « en fol »⁵². Même si ces deux sotties et cette « farce » sont nettement satiriques (alors que les moralités seraient avant tout allégoriques et didactiques, mais les genres se rapprochent parfois), elles préparent le terrain. Notons ici aussi que J.-P. Bordier avait déjà suggéré la possibilité selon laquelle la farce « traditionnelle » serait un théâtre bien plus allégorique que l'on ne serait prêt à l'admettre. Pour continuer la tentative de dresser un cadre concret pour *Le Mallade*, songeons à la *Maladie de Chrestienté* de Mathieu Malingre (Neuchâtel, 1533) où Chrestienté « n'a plus santé au chief » et où le Médecin administre un sirop à Chrestienté, au *Pape malade* (1561) et au *Monde malade* (1568) où une même mise en scène de la guérison est à admirer⁵³. Notons, ici, que le Chef est malade : la critique anticuriale est explicite !

Brève excursion : la *Comédie jouée au Mont de Marsan*

Ce réemploi du thème farcesque de la guérison rappelle en quelque sorte la manière de laquelle certaines chansons dites populaires ont été « parodiées » de façon sérieuse à l'époque des guerres de religion : qu'on pense à la chanson estudiantine « Nous sommes de l'ordre de saint Babouin » devenant « Nous sommes de l'ordre du corps Jésuschrist », au titre fort populaire « Faulte d'argent c'est douleur nompareille » devenant « Faulte de foy, c'est erreur nompareille » (justement dans les *Noëls* de Mathieu Malingre, auteur de la moralité de la *Maladie de Chrestienté*). Ce développement paraît bien attesté : relevons encore « Gentils galans, compaignons du resin » devenant « Gentilz confreres de la redemption », « Maudit soit le petit chien » devenant « Maudit soit le faux Chrétien », « Jolyet est marié » devenant « Joseph est marié » et « Laissez moy planter le may » se muant en « Laissez moy planter la Croix »⁵⁴. Il y a une certaine importance à cela, par ailleurs, à cause de la situation spéciale de la *Comédie jouée au Mont de Marsan*, puisque Howard Brown a dû constater que six farces du répertoire profane de la période 1450–1550 contiennent plus de dix chansons, mais il écarte tout de suite la pièce de la reine de Navarre puisque ses chansons « belong to a special repertory »⁵⁵. Il faudrait pourtant constater que tout porte à croire que Marguerite suive ici, donc, une convention formelle bien attestée dans la farce tout en y apportant du nouveau sur le plan du fond. J'irais même plus loin : là où l'argument de Brown n'est que quantitatif, force nous est de constater qu'il existe, notamment dans le *Recueil Cohen*, de véritables « chantefarces » comme *Regnault qui se marie à La Vollee* et *Maulgré Jalousie* (appelée souvent, à tort, *Celui qui se confesse à sa voisine*)⁵⁶. N'oublions pas non plus que certaines poésies des « Rhétoriciens », comme celles de Molinet, s'évertuent également à intégrer un nombre impressionnant de chansons dites (mais pourquoi ?) populaires. Avec cela, nous avons un cadre formel concret pour la création de la *Comédie jouée au Mont de Marsan* qui nous pousse à nous poser de sérieuses questions sur le fond, sur les potentialités de la forme — et, partant, sur la question de savoir si, dans une certaine manière, ces potentialités n'étaient pas déjà réalisées dans des farces de forme analogue antérieures à la comédie de la reine de Navarre. Pour le moment, cela nous débaucherait de notre propos, donc constatons provisoirement que la pièce de Marguerite se démarque, au niveau du fond, de la tradition pourtant bien établie des farces musicales : encore une fois, elle ferait donc figure d'exception.

Le Mallade : suite et fin

Revenons toutefois au *Mallade*. Cette comédie, est-elle vraiment une exception ? On pense au *Monologue de messire Jean Tantost lequel récite une dispute qu'il ha avec un dame lyonnaise* ([Lyon], 1562) où la dame, une « simple et honnête femme qui connaît sa Bible », s'oppose à un prêtre stupide et dénonce la papauté, le culte des saints en se basant sur l'Écriture ; le prêtre est désarmé car il ne connaît point sa Bible⁵⁷. Signalons aussi qu'on joue, en 1558, devant Antoine de Bourbon et Jeanne d'Albret, à La Rochelle, une pièce dont l'intrigue ressemble comme deux gouttes d'eau au *Mallade* de Marguerite⁵⁸. Rappelons, puisque la mention n'est pas généralement connue, la situation. Une demande d'informations dans le *Bulletin de la Société d'Histoire du Protestantisme Français*, fait état d'une pièce intitulée *La Vérité cachée devant cent ans, faicte et composée à six personnaiges : nouvellement corrigée et augmentée avec les auctorités de Sainte Écriture* ; les *dramatis personæ* seraient : Vérité, Ministre, Peuple, Aucun, Avarice, Simonie⁵⁹. Cette demande d'information a mené à une réaction qui cite le pasteur Philippe Vincent puisqu'il aurait donné, dans son *Essai sur l'origine et les progrès de la Réformation à La Rochelle* (1693) des informations au sujet d'une « satire ou allégorie religieuse analogue ». La rédaction du *Bulletin* a eu la bonté de reproduire le passage de l'ouvrage du pasteur Vincent qui s'y rapporte que je me permets de citer *in extenso* :

Le séjour du roi de Navarre à la Rochelle fut aussi signalé par la représentation d'une allégorie religieuse, d'une espèce de *moralité* ou de *satire* qui produisit une vive impression sur les spectateurs.

Sous les auspices d'Antoine et de Jeanne d'Albret, des comédiens jouèrent la pièce suivante : une femme désolée et mourante demandait à grands cris des consolations et des remèdes. Le cure le plus voisin emploie en vain son ministère ; c'est en vain que les divers ecclésiastiques lui succèdent suivant la hiérarchie ; c'est en vain qu'après le clergé séculier viennent les moines de différents ordres. Reliques, indulgences, habit miraculeux de saint François, tout est inutile. La malade est sur le point de succomber, lorsqu'on lui conseille d'avoir recours à un inconnu qui possède de merveilleux secrets. Mais l'étranger vit dans la retraite et craint jusqu'à la lumière du jour. On cherche partout ce libérateur ; il se montre enfin, simple et modeste, vêtu comme les autres hommes. Il parle bas au chevet de la moribonde, fait renaître la confiance sur ces traits, lui remet un petit volume plein d'excellentes recettes, et sort précipitamment. On emporte la malade. Après un court intermède, elle reparaît guérie et joyeuse. Elle marche d'un pas leste et vante l'efficacité du remède apporté par l'opérateur inconnu. Seulement, tout en conseillant aux spectateurs d'user avec confiance du livre aux sûres recettes, elle ajoute *qu'il est chaud au toucher et qu'il sent le fagot*. En outre, elle déclare qu'elle ne saurait pas plus révéler son propre nom que celui du volume. L'énigme fut aisément dévinée. On reconnut dans la malade la Religion, dans le médecin, un des prétendus hérétiques réduits à se cacher, et le

Nouveau Testament dans le volume sentant le fagot. Aussi l'indignation du clergé catholique força-t-elle les comédiens déloger au plus vite, et on leur eût fait un mauvais parti sans l'intervention du roi de Navarre. Dependant un grand nombre de personnes voulurent connaître le volume salubre et adhérent aux doctrines de la Réformation⁶⁰.

L'auteur Philippe Vincent ajoute à cette description la remarque fort pertinente que « la religion est trop grave pour estre jouée », reprenant par là un poncif fort ancien et encore par trop moderne (l'opéra *Nabucco* de Verdi se heurta, au XIX^e siècle, encore à l'interdiction de représenter la matière biblique en Angleterre) et l'historien de la réforme à La Rochelle se voit contraint de désapprouver de cette représentation. Même si ce n'est qu'un détail, je ne peux m'empêcher de noter le caractère comique de la situation : un critique décidant *a posteriori* que telle ou telle situation historique n'aurait pas dû avoir lieu ! L'histoire ne se réforme pas, l'attestation de représentations, même si elle ne nous convient pas, reste une attestation, d'une pièce qui a eu lieu. Ce n'est pas tout, puisque, nous relate le *Bulletin*, les Sorbonnistes, vingt ans auparavant, « avaient traduit en scène la reine Marguerite, sœur de François I^{er}, la transformant en furie d'enfer ». En fait, il y a ici une fusion de deux événements distincts : d'une part, une mascarade charivarique au cloître de Notre-Dame de Paris, en 1525, comportait une femme tirée par des diabolins qui serait Marguerite de Navarre⁶¹ ; d'autre part, on a joué, au Collège de Navarre, en 1533, une pièce satirique qui montrait Marguerite prêchant l'hérésie comme une Mégère⁶². C'est curieusement en 1533 aussi que Pierre de Vingle publie, avec le colophon « Pierre de Vignolle, rue de la Sorbonne » (!) la *Maladie de Chrestienté*. Toujours est-il que ces faits montrent que la comédie du *Mallade*, au lieu de faire figure d'exception, rentre très bien dans le cadre d'une mise en scène typique de la période : la guérison par l'Évangile — et que ce thème ait connu sa grande popularité à une époque où les exorcismes se multiplièrent, est en même temps tout à fait suggestif. Si le nombre de personnages est plus limité chez Marguerite, si elle a réduit l'intrigue à l'essentiel, il faut y voir — me semble-t-il — surtout une indication de la situation de jeu : pour une représentation dans un cadre « plus intime », point n'est besoin de sortir les gros canons ni de recourir aux allégories faciles, lourdes (mais efficaces dans une mise en scène d'une certaine ampleur) comme Charité ou Hypocrisie. Une source tardive nous relate encore qu'on « ouist à Grenoble les comedians de la reyne Marguerite laquelle estoit de la Religion et qui estoit seur du grand Roy François, laquelle alloit par la France enseignant ladite Religion soubz coulleur de comedies »⁶³. La date, l'historicité de la référence ont été contestées, il est vrai ; elle montre toutefois qu'une mise en scène d'une Religion malade évoquait le souvenir de l'auteur du *Mallade*.

Une autre allégorie ?

Trop, Peu, Prou, Moins, pièce qui date de 1544, par contre, renoue avec la tradition des allégories « grammaticales » comme Nemo, Rien, Personne et bien d'autres — l'emploi de Tout a déjà été signalé plus haut. Il s'agit là d'une tradition encomiastique de pronoms — je ne dirais pas médiévale, mais de toute manière avec un certain passé — où la prise au pied de la lettre (« il faut bien que Quelqu'un le fasse », « Nemo potest duobus dominis servire », « Chascun, ce sont beaucoup de gens ») fonde le jeu, où la personnification, la visualisation, réalise l'impossible : montrer ce qui n'est pas ou ce qui n'est guère. Ainsi la parole apostolique *pauci veri electi* est comprise comme celui qui s'appelle *Peu* est vraiment élu. C'est donc une prise au pied de la lettre tout à fait comparable à celle de la farce de *Mahuet qui vend ses œufs au Prix du Marché*, où un trompeur prétend être le personnage Prix du Marché pour que Mahuet lui vende ses œufs. C'est avec un grand flair que Marguerite de Navarre réussit à combiner de tels jeux en une pièce où justement, ces *abstracta agentia* sont réinvesties d'une nouvelle fonction, au sein d'un ensemble signifiant et de là, donc, on peut dire qu'il est question, effectivement, d'une action allégorique. Néanmoins, à la base, il y a un jeu de grammaire, amplement attesté dans la tradition latine du Moyen Âge⁶⁴. Si allégorie il y a, c'est une allégorie bien différente de celle du *Mallade*, conditionnée par une autre tradition. Il y a pourtant une autre référence à noter : le jeu sur les oreilles et les cornes que portent les personnages, car c'est là un détail qui appartient à la « grande tradition » farcesque, témoin des pièces comme les *Queues troussées* ou la *Farce des Veaux*.

Cet emploi de l'allégorie tel que le pratique Marguerite de Navarre était-il totalement étranger aux aventures dramatiques de l'époque ? Bien que la chose soit acquise pour Mazouer dans son histoire récente du théâtre, pour Brown dans son commentaire au sujet de la *Comédie jouée au Mont de Marsan*, il convient d'apporter un certain nombre de précisions.

En premier lieu, on aurait tort d'essayer de comprendre l'allégorie théâtrale de Marguerite de Navarre à partir d'une tradition « médiévale » ; son théâtre fait le pont entre les moralités dites médiévales et les moralités polémiques qui, par exemple à Rouen, sont bien postérieures aux œuvres de la princesse. Symptomatique, me semble-t-il, sont d'une part la « réduction » de l'allégorie dans les ouvrages de Holl et Jonker, où chaque personnage est censé traduire une seule notion et d'autre part l'« amplification » de l'allégorie par Saulnier dans son édition où les personnages paraissent renvoyer à une multitude de références, abstraites et concrètes, mystiques et politiques. En fait, il faudrait dépasser le cadre de la seule interprétation du

théâtre de Marguerite de Navarre, déjà difficile, pour déboucher sur le problème plus général de l'enjeu allégorique dans le théâtre du milieu du XVI^e siècle, où tantôt « la clef » s'impose, tantôt l'allégorie est vague au point de pouvoir désigner toute situation, tantôt une polysémie paraît intentionnelle. En même temps, ce théâtre est rigoureusement contemporain des tentatives de Jean Neyron d'établir le premier théâtre permanent à Lyon (ou celui-ci fit jouer des moralités par Jean d'Abondance). En quelque sorte, la position « spéciale » de Marguerite de Navarre est tout aussi atypique que celle d'un Jean d'Abondance qui — lui — apparaît plutôt comme un champion de l'orthodoxie religieuse tout en représentant une démarche allégorique tout à fait comparable à celle de la reine de Navarre. Les nouvelles sensibilités, de toute façon, interdisent à Jean d'Abondance l'emploi du nom de Dieu : le personnage apparaît dans ses moralités comme « le Roy souverain »⁶⁵.

Pour conclure (provisoirement)

Afin de situer le théâtre de Marguerite de Navarre, et notamment pour pouvoir commenter la fonction de l'allégorie dans celui-ci, j'ai dû faire appel à un contexte plutôt large. Cet exercice laborieux mais salutaire s'imposait et il faut admettre que, sans une révision sérieuse de nos vues sur le théâtre allégorique de la période, nous n'arriverions jamais à quelque chose de plus sérieux que le statut d'exception conféré à ce théâtre. Comme il n'entre pas dans mon propos de redire inutilement des conclusions stériles, j'ai voulu illustrer une autre manière de voir. Par là, je n'ai nullement cherché à minimiser l'apport de la reine de Navarre au développement du théâtre allégorique au XVI^e siècle. En essayant de définir avec plus de clarté, avec plus de rigueur dans la chronologie surtout, la place de ce théâtre, j'ai avant tout voulu illustrer sa richesse. Si j'ai, en passant, dû mettre en question son statut d'« exception », c'était, avant tout, afin de lui donner un cadre concret, une place au sein d'une tradition dramatique méconnue : celle du théâtre allégorique du milieu du XVI^e siècle. Que j'aie, comme en passant, également pu formuler un certain nombre de remarques polémiques au sujet de ce théâtre au XVI^e siècle, voire sur notre façon de comprendre le soi-disant « théâtre de la fin du Moyen Âge », peut être considéré en cela comme un accident de parcours qui, toutefois, présente un certain agrément.

Toutefois, deux pistes qui concernent plus proprement le théâtre de Marguerite de Navarre méritent d'être exploitées. Sur le plan d'une étude plus situationnelle du théâtre, l'on se penchera avec fruit, paraît-il, sur la réduction dans ses pièces : réduction du nombre de personnages, réduction de la portée générale d'une scène, réduction d'un sens ouvert à tous,

polysémique pour un public pluriel, à un sens plus univoque destiné à un public fermé. En cela, il y aurait combinaison d'une adaptation à la situation (donc un paramètre purement pratique) et d'un approfondissement du potentiel de certaines traditions dramatiques bien établies⁶⁶. Un second point me paraît encore plus important : c'est celui de l'opposition entre la forme (traditionnelle, « médiévale ») et le fond (« évangéliste », « québécois », avec « le souvenir de Briçonnet ») qu'allèguent volontiers les commentateurs. D'une part, il faut se poser la question de savoir à quel point — si Marguerite a pu reprendre la forme de certaines traditions médiévales — celles-ci cachaient ou impliquaient ou montraient ce que Marguerite n'aurait, en fin de compte, qu'explicité. D'autre part, une question plus abstraite surgit : celle de la validité, pour ce théâtre, pour cette période, de l'opposition entre le fond et la forme. Il n'est pas impensable, pour cette période bouillonnante, riche en idées nouvelles, en oppositions culturelles aujourd'hui difficiles à interpréter avec quelque précision que ce soit, que le choix d'une certaine forme ne relevât d'une option sur le plan du fond ; de même n'est-il nullement exclu que le choix d'un certain « fond » pour telle ou telle pièce n'ait été déterminé, en dernière instance (ou en première instance) par la forme qui s'offrait à l'auteur ? Si on pouvait considérer cette proposition comme « jurer dans l'église » des exceptions ou « sputare nella carrozza » humaniste, le théâtre dit médiéval fut certes lui aussi une exception et d'une certaine manière un théâtre humaniste.

Université d'Amsterdam

Notes

1. Cf. Hans Robert Jauss, « Entstehung und Strukturwandel der allegorische Dichtung », *Grundriss der Romanische Literaturen des Mittelalters*, t. 6, n° 1, 1968, p. 146–244.
2. Rosemond Tuve, *Allegorical Imagery: Some Medieval Books and Their Posterity*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1966, ch. 4, « Imposed Allegory », où des qualificatifs du genre « blasphemous “misequations” » (p. 259), « solemn stupidity » (p. 239), « untenably contradictory meanings » (p. 238), « wildest infelicities » qui sont « typical of bad allegory » (p. 243) ne manquent pas. Plus récemment, Heather Arden, *The Romance of the Rose*, Boston, Twayne, 1987, parle encore de « outrageous distortions ».
3. Tuve, *op. cit.*, p. 245. Voir la mise au point de Karl August Ott, *Der Rosenroman*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, p. 42–43. Cf. encore Pierre Champion, qui affirme que « le plus admirable n'est-ce pas le succès qui semble bien avoir accueilli la plus téméraire et la plus sottise des entreprises ? » (*Histoire poétique du quinzième siècle*, 2 vol., Paris, H. Champion, 1923, vol. 2, p. 405). Ce succès même lui aurait pu mettre la puce à l'oreille.
4. Cf. Jonathan I. Israel, *The Dutch Republic: Its Rise, Greatness, and Fall 1477–1806*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pour ce mouvement aux Pays-Bas.

5. Et c'est en effet ce qu'avait déjà constaté Pierre Champion (*op. cit.*), sans que cette constatation pourtant fondamentale ait été sérieusement méditée par ses successeurs en la matière.
6. En effet, dans certaines pièces, le personnage Tout, tout comme son compère Chascun ou Tous, est au rendez-vous, par exemple dans la *Farce de Tout, Rien, Chascun, Ancien théâtre français*, éd. E. Viollot-le-Duc *et al.*, vol. 3, Paris, Jannet, 1854, p. 199–212, ou la *Sottie des sots qui remettent en point Bon Temps, Le Recueil Trepperel I, Les sotties*, éd. Eugénie Droz, Paris, Droz, 1935, p. 255–82.
7. Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, trad. Barbara F. Sessions, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1972 (orig. *La survivance des dieux antiques*, Londres, Warburg Institute, 1940 ; première édition en anglais 1953).
8. Ott, *op. cit.*, p. 45.
9. *Ibid.*
10. Pour Charles Mazouer, *Le théâtre français de la Renaissance*, Paris, H. Champion, 2002, p. 29–30, pas l'ombre d'un doute : « Les mystères traditionnels — ne parlons même pas des farces ! — devaient disparaître ».
11. Voir Fritz Holl, *Das politische und religiöse Tendenzdrama des 16. Jahrhunderts in Frankreich*, Erlangen, Deichert, 1903, et le compte rendu par H. Patry dans le *Bulletin de la Société d'Histoire du Protestantisme Français*, t. 53, série 5, 1904, p. 82–87 ; G.-D. Jonker, *Le protestantisme et le théâtre de langue française au XVI^e siècle*, Groningue-Batavia, Wolters, 1939.
12. Nathalie Zemon Davis, *Les cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au XVI^e siècle*, trad. Marie-Noëlle Bourguet, Paris, Aubier Montaigne, 1979 (orig. *Society and Culture in Early Modern France: Eight Essays*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1975), p. 185. Si le lecteur me permet ici une courte parenthèse, j'aimerais suggérer qu'une étude comparative du premier théâtre protestant — en Suisse, en France, aux Pays-Bas, en Écosse — a une certaine urgence et pourrait même donner des résultats inattendus et problématiser d'une manière curieuse les rapports entre les notions « Renaissance » et « réforme ».
13. Mon exemple de choix pour illustrer ce point est toujours celui des Passions : si la *Passion* d'Arnoul Gréban et celle de Valenciennes (1547), voire celle de Tournai (1552) racontent en principe la même histoire, le sens de cette histoire et ses implications ont totalement changé : la Réforme a passé par là — et c'est un simple fait lourd d'implications pour l'interprétation que l'on donnait à la *Passion* en général, et à ses différents épisodes en particulier.
14. Voir à ce sujet Yvelise Dentzer, « Jehan Neyron, créateur du premier théâtre permanent de Lyon, 1539–1541 », *Revue d'histoire théâtrale*, n. 202, 1999, 2^e trimestre, p. 101–12.
15. Voir A.-M. Lecocq, *François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987.
16. Fac-similé éd. Werner Helmich, *Moralités françaises. Réimpression fac-similé de 22 pièces allégoriques imprimées aux XV^e et XVI^e siècles*, 3 vol., Genève, Slatkine, 1980.
17. Le premier drame *entièrement* chanté, le premier véritable « *dramma per musica* », est le dialogue du corps et de l'âme (*Rappresentazione di Anima e di Corpo*) d'Emilio de' Cavalieri, avec le Temps-qui-Court comme personnage (première : Rome, 1600). Dans les études traditionnelles sur l'avènement de l'opéra, ce drame est systématiquement traité d'« exception » puisqu'il faut à tout prix faire sortir l'opéra de la tradition pastorale (comme

l'avait déjà bien pressenti avec son fin sens de l'anachronisme, Adam de La Halle au XIII^e siècle par son *Jeu de Robin et de Marion*).

18. Droz, éd. cit. ; Eugénie Droz et Halina Lewicka, éd., *Le Recueil Trepperel II. Les farces*, Genève, Droz, 1962. Le troisième tome, qui devait regrouper les moralités, n'a jamais vu le jour ; cf. toutefois Droz et Lewicka, éd., *Le Recueil Trepperel. Fac-similé de l'original*, Genève, Slatkine, 1965.
19. G. Cohen, éd., *Recueil de farces françaises inédites du XV^e siècle*, Cambridge, MA, The Mediaeval Academy, 1949 ; voir à ce sujet mon article « Du texte à la diffusion, de la diffusion aux textes », *Le Moyen Français*, n° 46–47, 2000, p. 309–26. Rappelons à toute fin utile que je suis sur le point de terminer une édition critique de cet ensemble impressionnant de textes que je considère typique de la production profane parisienne des premières décennies du XVI^e siècle.
20. Voir *Le recueil du British Museum, fac-similé des soixante-quatre pièces de l'original*, éd. Halina Lewicka, Genève, Slatkine, 1970.
21. L'exemple des *Rederijkers*, des rhétoriciens flamands, organisés dans des chambres de rhétorique qui, dans leur compétitions interurbaines adressèrent bien des thèmes relatifs aux troubles doctrinaux de l'époque, aux enjeux de la Réforme, est là pour montrer le contraire. Je tiens à y ajouter, pour le simple plaisir de la polémique, qu'il faudrait un jour bien essayer de déterminer les rapports précis entre ces *Rederijkers* et leurs collègues francophones dans les villes du Nord — en territoire français ou autrichien : malgré la carence de textes, les attestations dans des documents d'archive tendent à prouver que l'organisation de la vie théâtrale, les enjeux du fait théâtral, y fussent comparables. Dans un proche avenir, la thèse au sujet de la culture dramatique dans les villes du Nord que prépare Katell Lavéant à l'Université d'Amsterdam permettra sans doute de voir plus clair en la matière.
22. Voir mon article « Vous aurez de ceci, c'est remède contre cela : la langue et les langages dramatiques de la farce », in *Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre. Actes de la troisième rencontre sur l'ancien théâtre européen, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 23–24 septembre 1999*, éd. Jean-Pierre Bordier, Paris, H. Champion, 2002, p. 33–43 et, surtout, les remarques de J.-P. Bordier dans son introduction à ce volume.
23. Werner Helmich et Jeanne Wathelet-Willem, « La moralité, un genre dramatique à découvrir », in *Le théâtre au Moyen Âge. Actes du deuxième colloque de la Société internationale pour l'étude du théâtre médiéval, Alençon, 11–14 juillet 1977*, éd. Gari R. Muller, Montréal, Aurore/Univers, 1981, p. 205–37.
24. Helmich, éd. cit., où il a affirmé dans son introduction que notamment que les moralités les plus intéressantes — et les plus négligées — sont justement d'une part les moralités (très) longues du début de la période, et d'autre part les moralités « tardives » (spécifions, pour simplifier : des moralités polémiques sur le plan religieux).
25. Jonathan Beck, éd., *Théâtre et propagande aux débuts de la Réforme. Six pièces polémiques du Recueil La Vallière*, Genève et Paris, Slatkine, 1986 ; Nicole de La Chesnaye, *La Condamnation de Banquet*, éd. Jelle Koopmans et Paul Verhuyck, Genève, Droz, 1991 (je compte revenir sur cette dernière pièce dans les *Mélanges Runnalls*, à paraître).
26. Werner Helmich, *Die Allegorie im französischen Theater des 15. und 16. Jahrhunderts*, Tübingue, Niemeyer, 1976, réserve au théâtre de Marguerite de Navarre un chapitre à part.

27. Jean-Pierre Bordier, « Moralité », *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVI^e siècle*, éd. revue et mise à jour sous la direction de Michel Simonin, Paris, Fayard, 2001 (le « nouveau » Grente).
28. Voir Olga Anna Duhl, éd., *Le théâtre français des années 1450–1550, état actuel des recherches. Actes d'une journée d'études internationale qui s'est tenue à l'université de Bourgogne de Dijon le 20 novembre 1999*, Dijon, Université de Bourgogne, Centre de Recherches le Texte et l'Édition, 2001.
29. Charles Mazouer, *op. cit.*, p. 36 ; Graham A. Runnalls, *Les mystères français imprimés*, Paris, H. Champion, 1999, p. 86.
30. Raymond Lebègue, *Le mystère des Actes des Apôtres. Contribution à l'étude de l'humanisme et du protestantisme français au XVI^e siècle*, Paris, H. Champion, 1929, p. 37.
31. *Ibid.*, p. 44.
32. Anatole de Montaiglon et James de Rothschild, éd., *Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles*, vol. 12, Paris, Daffis, 1877, p. 193–237. C'est une suite de textes sur laquelle on aura à revenir dans un proche avenir.
33. Voir Darwin Smith, *Maistre Pierre Pathelin. Le Miroir d'Orgueil*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2002, p. 149. Cela étant, bien des datations de textes, de versions, sont à reprendre.
34. Mazouer, *op. cit.*, p. 74.
35. Helmich, *Die Allegorie*.
36. On pense à l'affirmation de Bernard Faivre, *Répertoire des farces françaises, des origines à Tabarin*, Paris, Imprimerie Nationale, 1993, p. 269 : « seuls les noms sont allégoriques ». Or, qu'est-ce à dire : « seuls les noms » ?
37. Voir Faivre, *op. cit.*, p. 164–65, et l'édition par Anatole de Montaiglon dans *Le chasseur bibliographe*, t. 2, n° 4, avril 1863, p. 3–13.
38. *Ancien théâtre français*, éd. cit., vol. 3, p. 300–24 ; voir à ce sujet mon article « Le dialogue du corps », in *L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen*, éd. Jean-Pierre Bordier, Paris, H. Champion, 1999, p. 41–52.
39. Et il relève d'une longue tradition fabuleuse : voir mon « Dialogue du corps ».
40. Verdun-Louis Saulnier, éd., *Marguerite de Navarre. Théâtre profane*, Genève, Droz, 1946, p. 327.
41. Cohen, éd. cit., n° 24.
42. *Ibid.*, n° 38 ; voir mon article « Théâtre du monde et monde du théâtre », in *Le jeu théâtral, ses marges, ses frontières. Actes de la deuxième rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1997*, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, éd. Jean-Pierre Bordier et al., Paris, H. Champion, 1999, p. 17–35.
43. Si l'on me permet d'ouvrir ici une brève parenthèse : les rébus de Picardie sont à la mode, vers le début du XVI^e siècle, et Lacurne de Saint-Palaye nous rappelle, justement, que les basoches dans les villes du Nord s'illustrent par la mise en scène de *rebus*. *Lion marchant*, de Bartélémy Aneau, parle d'*allégories ou énigmes* (ce qui laisse supposer qu'en 1540, l'allégorie dramatique avait probablement assumé de nouvelles fonctions).
44. Mazouer, *op. cit.*, p. 35.
45. *Ibid.*, p. 74.

46. Faivre, *op. cit.*, s.v. *Malade*.
47. Émile Picot, *Recueil général des sotties*, Paris, Firmin-Didot, 1902–12, vol. 1, p. 223, v. 420–23.
48. *Ibid.*, v. 472–73, 478.
49. *La farce des Théologastres*, éd. Claude Longeon, Genève, Droz, 1989. Un article récent, dont je viens de prendre connaissance au moment de la mise sous presse, réaffirme le lien entre la *Farce des Théologastres*, *Le Mallade* et *La maladie de Chrestienté* : Jeff Persels, « The Sorbonic Trots: Staging the Intestinal Distress of the Roman Catholic Church in French Reform Theatre », *Renaissance Quarterly*, t. 56, 2003, p. 1089–109.
50. Charles Lenient, *La satire en France ou la littérature militante au XVI^e siècle*, 2 vol., Paris, Hachette, 1886, vol. 2, p. 192–93.
51. Picot, éd. cit., vol. 2, p. 323–46, ici p. 341.
52. À cause de la parenté finalement troublante entre l'*Astrologue* et ces pièces qui lui sont postérieures d'une vingtaine d'années, je me suis posé la question de savoir s'il n'*était* pas nécessaire de revoir la datation de celle-ci, surtout puisque les pronostications et la comète sont explicitement thématiques dans la *Sottie du Monde*. Jusqu'ici, toutefois, mes tentatives sont restées vaines.
53. Textes dans Helmich, éd. cit., vol. 3 ; voir aussi Bordier, « La moralité ».
54. Howard M. Brown, *Music in the French Secular Theater, 1400–1550*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1963, respectivement, p. 263, 218, 221, 238, 244, 246.
55. *Ibid.*, p. 82. On retrouve de la manière la « poétique de l'exception ».
56. Cohen, éd. cit., n° 2, 7.
57. Cité par Davis, *op. cit.*, p. 127–28, 153. Signalons que la « suite » à ce monologue, lui, reprend la thématique de *L'Inquisiteur* de la reine de Navarre : voir Jonker, *op. cit.*, p. 71, et Holl, *op. cit.*, p. 147 sq.
58. Cf. Davis, *op. cit.*, p. 153, citant le *Bulletin de la Société d'Histoire du Protestantisme Français*, t. 8, 1859, p. 278–79. Saulnier, dans son édition du « théâtre profane » de Marguerite de Navarre, assume même assez gratuitement qu'il s'agit de la pièce de Malingre.
59. Il s'agit bien sûr de la moralité attribuée souvent à Mathieu Malingre, auteur de la *Maladie de Chrestienté* ; ces deux pièces ont été publiées à Neuchâtel par Pierre de Vingle (pour le texte, voir *Moralités françaises*, éd. cit., vol. 3).
60. Cité par Davis, *op. cit.*, p. 129.
61. Ronald J. Knecht, *Renaissance Warrior and Patron: The Reign of Francis I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 236.
62. *Ibid.*, p. 309.
63. Jonker, *Théâtre et protestantisme*, *op. cit.*, p. 188–89 ; Holl, *op. cit.*, p. 126.
64. Voir Martha Bayless, *Parody in the Middle Ages: The Latin Tradition*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996. Voir également Jelle Koopmans et Paul Verhuyck, *Sermon joyeux et truanderie. Villon — Nemo — Ulespiègle*, Amsterdam, Rodopi, 1987, ch. 2.
65. Que *Le Roy souverain* apparaisse également comme un titre de moralité dans le fameux *Catalogue d'un libraire de Tours au XV^e siècle* n'est nullement une contre-indication de la spécificité du terme : en fait, ce catalogue date du XVI^e. Son éditeur, Achille Chéreau

(*Catalogue d'un marchand-libraire du XV^e siècle, tenant boutique à Tours*, Paris, Académie des Bibliophiles, 1868), constata sèchement « il date du XV^e siècle » et identifia le comte du Dunois comme François I, comte de Dunois (mort en 1491) — tout en constatant au sujet du titre *Chronique de Belges* que, si ce titre désigne la chronique de Jean Lemaire, le catalogue serait du XVI^e. Graham A. Runnalls, reprenant ce catalogue (« The Catalogue of the Tours Bookseller », in *Études sur les mystères. Un recueil de 22 études sur les mystères français, suivi d'un répertoire du théâtre religieux français du Moyen Âge et d'une bibliographie*, Paris, H. Champion, 1998, p. 397–411) reprend — sans s'occuper de titres non dramatiques (comme cette chronique) — la datation de Chéreau : « the handwriting is characteristic of the late fifteenth century » — argument vague s'il en est (l'écriture de mon grand-père, 1900–1980, fut typique de la fin du XIX^e) — et maintient que le comte de Dunois « was undoubtedly François I » ; il corrobore cette identification par des informations « taken from Chéreau ». En d'autres mots : Chéreau a raison puisque Chéreau avait raison. Y rencontre-t-on une pièce imprimée en 1530 ? Runnalls signale aussitôt qu'elle est datée traditionnellement de 1505, mais que cette datation serait à revoir (p. 405) — sans spécifier en quel sens. Bien d'autres éléments dans ce catalogue suggèrent une datation bien plus récente de ce document. Si je me suis permis de signaler en quelques mots un tel problème de datation, en somme technique, c'est qu'il montre bien le parti pris « quinzieniste » de ceux qui s'occupent du théâtre dit de la « fin du Moyen Âge », alors que, en fait, et surtout pour une bonne partie des moralités, il date bel et bien du XVI^e, voire du milieu du XVI^e siècle. Ce qui nécessiterait une sérieuse reconsidération de la place de Marguerite de Navarre par rapport à l'« autre » théâtre profane.

66. Mais restées malheureusement insuffisamment explorées. La farce du début du XVI^e siècle, appelée à tort « médiévale », appelée à tort « populaire », appelée à tort « réaliste », mérite certes une nouvelle mise au point.