Si l'ensemble ne peut totalement échapper à l'éclatement de ce type de recueil, nous espérons avoir donné idée de tout ce dont il nous semble riche en matière de perspectives sur l'expérience du rêve, sur sa fécondité philosophique et sur son rôle dans l'histoire des formes esthétiques : ces contributions sur l'histoire des représentations littéraires du « songe » d'Ancien Régime » nous en apprennent beaucoup sur le « songe » en tant qu'expérience historiquement et culturellement définie, comme le signale justement F. Dumora, mais aussi sur ce que le rêve recèle pour nous de provocation à méditer sur l'énigme que nous sommes comme sujets d'imagination, de pensée, d'inconscience et de conscience.

SYLVIANE BOKDAM, *Université de Paris XII-Créteil*

Marguerite de Navarre

Œuvres Complètes, t. IV, *Théâtre*

Édition critique établie, présentée et annotée par Geneviève Hasenohr et Olivier Millet sous la direction de Nicole Cazauran. Paris, Honoré Champion, 2002, 674 p.

Il convient de noter qu'outre plusieurs poèmes apocryphes et deux *Colloques* d'Erasmus traduits en vers par Marot qu'on lui a attribués au siècle dernier, toutes les oeuvres de la reine de Navarre trouvées jusqu'à présent, y compris ses comédies, ont déjà été publiées. Cette édition de son théâtre représente donc la quatrième étape dans le projet de Mme Cazauran de diriger la publication d'une édition homogène des *Œuvres Complètes* de Marguerite de Navarre. Nous ne résumerons donc pas l'intrigue des comédies, limitant notre texte aux interprétations et aux commentaires des éditeurs pour chacune d'elles, et aux nôtres.

L'introduction générale d'Hasenohr et Millet, un modèle de concision et de précision, rétablit la chronologie de l'ensemble des comédies du milieu des années 1530 à la fin de la vie de la reine. Hasenohr s'étant chargée des comédies bibliques et Millet de celles qu'il a judicieusement choisi d'appeler non bibliques plutôt que profanes, les co-auteurs suivent pas à pas les sources bibliques, évangéliques, dramatiques et littéraires de Marguerite. Ils soulignent les échos d'un groupe de pièces à l'autre tout autant que les parallèles et les différences entre les unes : pièces d'actualité, tournées vers le monde, ses difficultés et ses débats, et les autres, qui mettent en scène le drame humain sous la seule lumière de la vie intérieure.

Les comédies bibliques, formant un corpus cohérent, sont présentées dans une introduction générale, et la bibliographie se trouve en fin de volume. Une introduction individuelle et le schéma strophique précèdent néanmoins le texte

de chacune d'elles. Vu leur diversité, une bibliographie suit le schéma strophique dans l'introduction qui précède chacune des comédies non bibliques., Le lecteur ne peut qu'être séduit par l'élégance et la finesse de l'Introduction aux comédies bibliques qui semble avoir trouvé ce qu'on pourrait peut-être appeler l'essence de la reine : L'essentiel n'est pas de répertorier ce que Marguerite a pu recevoir de la tradition ou ce qu'elle a en commun avec ses prédécesseurs, ses contemporains ou ses successeurs, c'est de comprendre ce qui fait qu'en la lisant on se sente plongé dans un univers radicalement autre. L'introduction à la *Comédie de la nativité de Jésus-Christ* souligne qu'elle a été mieux traitée par les critiques que les trois autres. Il est clair que c'est celle qui aurait le plus vivement touché le public, quel que soit son degré de sophistication. Parmi tant d'autres scènes, celle dans laquelle Marie, sereine épouse de Dieu et mère, dit à Joseph qu'il faut envelopper cet enfant tendre parce que la nuit est fraîche et où il répond qu'il le fera lui-même avec grand plaisir, révèle subtilement le moment crucial du renversement des rôles traditionnels. Joseph, père putatif, n'est désormais que l'instrument de la volonté divine. L'illusion de spontanéité dans l'action, le naturel des dialogues qui reflètent tant la personnalité que la candeur des bergers, la simplicité du langage de Marie et de Joseph, rendent cette œuvre accessible, donc convaincante et croyable, ce qui a toujours été et reste la raison d'être de toute œuvre théâtrale. La *Comédie de l'adoration des trois roys à Jésus Christ*, est une adaptation des douze premiers versets du second chapitre de Matthieu. Marguerite s'intéresse peu aux péripéties des mystères traditionnels ainsi que l'a écrit Mme Cauzauran, elle fait du départ des trois rois trois aventures intérieures que Dieu lui-même ordonne. Il s'agit donc de conversions individuelles radicales, soudaines comme celle de *L'Inquisiteur* ou graduelles, la découverte d'une vérité indéniable dont les humbles et les pauvres, tels *Peu ou Moins* ou la bergère de la *Comédie de Mont-de-Marsan* n'ont jamais douté. Dans la *Comédie des Innocents*, après le monologue de Dieu, Marguerite montre sans préliminaires l'agitation et les émotions des anges alors que Marie et Joseph préparent leur fuite en Egypte. Si Marie, instrument de la volonté divine à laquelle elle et Joseph se plient, disparaît pour ne devenir que le trait d'union entre la divinité et l'humanité, c'est Rachel, mère symbolique d'Israël, témoin et interprète du mystère de l'âme unie à Dieu, qui révèle le sens caché des choses, mais ne le vit pas. Dans la *Comédie du Désert*, ce n'est pas en Egypte mais dans le désert, lieu propice à la contemplation que Marguerite place la sainte famille pendant la dizaine d'années qui s'écoulent entre la fuite devant Hérode et le signal du retour en Galilée. C'est là où Marie, qui avait reçu dès l'acte de conception la grâce de la contemplation permanente, a obtenu lors de la naissance de l'enfant divin la révélation parfaite du sens profond des Ecritures,

est la plus lyrique. Dans cette oeuvre, que nous considérons la plus audacieusement prosélytique de ses comédies bibliques, Marguerite met au premier plan les thèmes évangéliques de la justification par la foi, la gratuité de l'élection, le ravissement de la chute en Dieu, l'illumination divine qui fait du Rien le Tout.

Passons maintenant aux comédies non bibliques. *Le Mallade* utilise avec succès la parabole de la maladie en tant que conséquence du péché. Dans cette farce, le malade souffre véritablement. Si Marguerite se moque un peu de la crédulité de l'épouse qui suggère des remèdes surprenants et même des amulettes ou des messes, c'est sans la ridiculiser parce qu'elle est simple et sincère. La chambrière assez impertinente est l'archétype de celles de Molière, mais elle a la foi intense et sereine basée sur les Saintes Ecritures, celle de *Peu*, de *Moins*, des enfants dans *l'Inquisiteur*, et de la bergère dans *Mont de Marsan*. Le médecin inefficace et imbu de son prestige veut imposer la saignée alors que le malade semble guéri, puis il nargue et vexe les deux femmes avant de les accuser de manigances louches sinon de sorcellerie. Certes, il empoche le ducat sans avoir soigné le malade, mais il s'est rendu de sa demeure chez lui et il s'agit donc de cupidité et non de duperie. Il serait difficile de ne pas voir dans cette farce une satire du dogme rigide des théologiens qui insistent sur les rites et l'obéissance aux formules traditionnelles alors que la grâce ne vient que de la foi. Noël Béda, ennemi acharné de Marguerite, avait dû rétracter la mise à l'index du *Miroir de l'âme pécheresse* avant d'être banni, mais l'introduction de *l'Inquisiteur* offre une chronologie des événements qui jalonnent dès décembre 1533 la répression et la persécution des Evangéliques et des Luthériens, surtout après l'Affaire des placards, jusqu'à la détente de l'Edit de Lyon qui permet le retour de Marot en décembre 1536. Ayant satirisé le « cuyder » de *l'Inquisiteur*, Marguerite n'hésite pas à dénoncer sa cruauté, qu'il personnifie Béda ou les membres les plus dogmatiques de la Faculté de Théologie qui, afin de préserver l'orthodoxie de l'Eglise romaine, n'hésitent pas à poursuivre et même faire exécuter des innocents qu'on accuse d'hérésie pour leur foi évangélique. Elle prend la défense des accusés, qu'on reconnaît dans les noms qu'elle donne aux enfants qui chantent des fragments de psaumes traduits par Marot et Des Périers. Ce sont eux, et plus particulièrement le plus jeune qui, après la brève mais prudente intervention du domestique, accompliront la conversion inattendue et presque miraculeuse de *l'Inquisiteur*. L'éditeur semble perturbé par les causes ou les raisons de cette conversion. Notre conclusion, si simpliste soit-elle, est que le retour des exilés (mais à quel prix ?), loin d'être une victoire, permet d'espérer qu'un être détestable et cruel peut être touché par la grâce divine et se soumettre au message de l'Evangile.

Ainsi que le souligne l'éditeur, *Trop Prou Peu Moins* reste la plus énigmatique des comédies de Marguerite, mais il est certain que si la reine l'a choisie lors de

l'édition des *Marguerites*, son testament littéraire pour la postérité, c'est qu'elle y attachait beaucoup d'importance, car *Le Mallade* et *L'Inquisiteur* en sont absentes. Les éditeurs réfutent l'interprétation ou l'identification de Trop et de Moins suggérée par Saulnier et plusieurs de nos collègues. Il est néanmoins permis de penser que s'il ne représente pas le Pape, Trop jouit sans scrupules du pouvoir qu'il s'est attribué, exemplifiant l'arrogance du « cuyder », et si Prou n'est pas l'incarnation de l'Eglise romaine figée dans des traditions qui ignorent la compassion et l'humilité chrétienne, ce couple maléfique qui tente de cacher ses oreilles d'âne sous toutes sortes de couvre-chefs et de mitres reste sourd au message des Saintes Ecritures. Par contre, *ni de chair ni d'os*, les cornes de Peu et de Moins sont la manifestation visuelle de la grâce divine et de la foi qui les protège, ravis qu'ils sont de l'amour de Dieu. Ils couraient un grand risque en tentant d'aider Trop et Prou, et s'ils ont brièvement échappé au danger, ils savent qu'ils en affronteront d'autres sur le chemin qu'ils ont choisi de suivre. Le pessimisme de la dernière scène révèle la résignation de Marguerite quant à l'avenir du mouvement évangélique : il leur faut continuer, quelles que soient les conséquences, car pour elle la foi et la chute en Dieu ne sont pas un choix, mais le pouvoir terrestre est entre les mains de leurs ennemis.

La *Comédie des quatre femmes* est, nous le savons, une oeuvre de circonstance, mais à tort ou à raison nous y lisons des mots à double sens comme on en trouve dans ses autres comédies non bibliques. Les colloques et les débats, didactiques l'un et l'autre, étaient dans l'air, et bien qu'il s'agisse d'un divertissement, la reine de Navarre met en scène une fois encore quatre personnages, deux qui n'ont pas encore perdu leurs illusions quant à l'amour (l'une déclare qu'elle n'aimera jamais, l'autre qu'elle connaîtra l'amour parfait), et deux qui ont perdu les leurs quant au mariage (une est vertueuse mais son mari jaloux la maltraite, le mari de l'autre aime ailleurs). C'est le personnage de la Vieille qui fait de ces débats un divertissement. Si elle a vraiment l'air d'une sorcière, ce dont nous ne sommes pas convaincus, les remarques des autres lors de son arrivée sont ironiques et peu généreuses, et il est donc surprenant qu'elles la prient avec insistance d'arbitrer leur débat et de les faire bénéficier de sa sagesse. Avec une candeur d'autant plus comique qu'elle était inattendue, elle dit aux jeunes que l'amour est inévitable et qu'on en souffre toujours, et aux autres qu'un amant leur permettrait de supporter la situation intenable dans laquelle elles se trouvent. Il est néanmoins clair qu'elle n'a pas suivi dans le passé les remèdes qu'elle leur suggère et qu'elle n'avait pas, dans des circonstances identiques aux leurs, l'objectivité qu'elle a acquise au cours de sa longue vie. Elles refusent ses conseils, et alors qu'elle les quitte, ses dernières remarques, loin d'être les conseils qu'elles voulaient entendre, sont que l'avenir confirmera la justesse de ses prédic-

tions. La première fille, s'adressant alors à l'audience, dit que ses compagnes et elle avaient cherché secours de « creature mais que l'avenir est l'ouvrage de Celuy seul qui sur tous a pouvoir ». C'est à ce point que l'arrivée d'un autre personnage nous rappelle qu'il s'agit d'un divertissement. Le Vieillard salue jovialement la Vieille qui, un peu fâchée de la réaction des quatre femmes, se met en chemin, et elle lui donne la raison de son départ : « Vray leur ay dit, comme la messe, Mais quoy, elles ne m'en croient pas ». Il offre donc de leur parler. Les quatre jeunes hommes qui apparaissent sont moins que charitables dans leur description du Vieillard car il parle aux dames avec qui ils veulent danser, et ils le pousseraient hors de la scène s'il n'était si vieux et chancelant. Loin d'être intimidé, il met les jeunes au défi : vous aimeriez vous débarrasser de nous, mais nous avons encore voix au chapitre. La danse qui commence alors met fin à toute discussion et à tout argument. Tous, jeunes et vieux, dansent avec vigueur et allégresse.

L'introduction de la *Comédie sur le Trespas du Roy* analyse finement le texte, ses sources bibliques et autres comme les circonstances de sa composition. L'étude comparée de toutes les interprétations des éditions précédentes est irréprochable. Quant à l'état d'esprit de la reine, d'abord bouleversée d'apprendre la mort de son frère alors qu'elle se rendait vers lui et si affligée qu'elle n'avait pu assister à son service funèbre, il lui fallait de plus faire face à la fragilité de sa position à la cour d'Henri II, et c'est sans doute la raison pour laquelle nous trouvons le moins aimé mais seul survivant de ses neveux sous les traits d'Agapy. Outre cet aparté politique, nous avons déjà écrit ailleurs et dirons de nouveau que nous considérons le *Trespas du roy* la plus innovatrice des œuvres dramatiques de Marguerite. On a voulu voir en elle une érudition qu'elle n'avait pas, mais elle avait beaucoup lu et beaucoup appris de ses lectures et de ses maîtres, surtout Marot quant à la technique du métier d'écrivain mais aussi que l'imitation a des limites qu'il convient d'outrepasser. C'est au vers 356, lorsque Paraclesis paraît, que cette oeuvre cesse d'obéir à la tradition des tragédies humanistes pour se joindre à celle des oeuvres dramatiques d'inspiration évangélique ou protestante qui la suivront et dont Marot avait donné l'exemple. En effet, le chorus des tragédies humanistes, imitant aussi fidèlement que possible les tragédies grecques où il jouait traditionnellement un rôle primordial, pleurait les souffrances des protagonistes. Dans cette oeuvre, par contre, les Psaumes seront la source des cantiques où le chorus glorifie le nom du Seigneur et se soumet à la volonté divine. Amarissime, Agape, Securus et Paraclesis, la messagère évangélique, sont le chorus qui chante la gloire du Christ rédempteur et se réjouit : « Pan est vivant et non mort, il a été fait comme il a plu au Seigneur, béni soit le nom de Dieu ».

La *Comédie de Mont-de-Marsan* écrite elle aussi après la mort de Marot et alors qu'elle avait peaufiné son talent d'écrivain, est sans doute la plus profonde et la plus spirituelle de ses comédies non bibliques. Une fois encore nous trouvons quatre protagonistes finement campés, mais c'est la foi qui en est le thème, sujet et objet. La Mondaine a le culte de son corps et ignore la vie spirituelle, la Superstitieuse a le culte des rites qui ne tiennent aucun compte de la foi, la Sage, humaniste et évangélique, préconise une vie morale où le corps et l'esprit sont en harmonie avec la foi qui est la clé d'une vie chrétienne éclairée. La Bergère qui, selon les autres, a perdu le sens commun si elle n'est pas simple d'esprit, évoque les enfants dans *L'Inquisiteur*, Peu et Moins, l'Inquisiteur et le *Mallade* après leur conversion. La Sage aspire sans doute au ravissement spirituel néoplatonicien qui n'est pas étranger à l'évangélisme, mais l'euphorie de la bergère insensible à tout argument raisonnable, l'ambiguïté de ses paroles et son refus du mot écrit la troublent profondément car pour elle la foi est ancrée dans les Saintes Ecritures. Elle ne peut, pas plus que ne le pourrait Marguerite, suivre la bergère jusqu'à l'étape de la grâce foudroyante et le moment où, ravie de l'amour de Dieu, elle cesse brièvement de parler et se trouve unie mystiquement à Dieu. Notre étude « Silence as a Rhetorical Device in Marguerite de Navarre's Théâtre Profane » (*Sixteenth Century Journal*, 1985) analysait ce moment d'extase et c'est à juste titre que Saulnier avait inclus l'indispensable silence (un espace de plusieurs lignes) entre les vers 1011 et 1012. L'ascension spirituelle du monde matériel au *Summum Bonum*, du Rien au Tout de Marguerite ne pouvait être accomplie que dans le silence, et le silence devient Mot.

La *Comédie des Parfaits Amants* est, comme les *Quatre Femmes*, une œuvre de circonstance, mais elle célèbre la première visite de la future reine de Navarre dans ses terres après son mariage à Antoine de Bourbon Vendôme. Une femme cherche en vain depuis mille ans à se défaire d'une couronne de fleurs qu'elle ne peut décerner qu'à celui ou celle dont l'amour vertueux a survécu à une longue séparation. Trois jeunes filles se déclarent seules dignes de la couronne qu'elles ne méritent pas d'autant plus qu'elles se sont choisies elles-mêmes. Chacun des deux amants, qui sont restés vertueux et loyaux, et dont l'amour a grandi pendant l'absence, refuse la couronne et désigne l'être aimé comme seul digne de la porter. La vieille femme déclare que puisqu'ils méritent tous deux de porter la couronne, elle ne peut choisir et seul un couple parfait doit prendre cette décision. Elle offre une brève bénédiction louant Dieu et l'union de Bourbon et de Jeanne, telle que Dieu l'a voulue, et leur fait ensuite l'honneur de couronner le protagoniste de leur choix. Nous apprécions la conclusion de l'éditeur : « On peut imaginer que le couple princier [...] refusera

de les départager, la perfection de leur amour résidant dans l'union parfaite des deux êtres ». C'est sans aucun doute ce que Marguerite aurait souhaité.

On ne peut avoir consacré la majeure partie d'une carrière, comme nous l'avons fait, aux œuvres de Marguerite de Navarre sans éprouver pour elle non seulement l'admiration qu'elle mérite en tant qu'auteur, mais aussi une certaine affection, un vague regret de ne pas l'avoir vue converser avec ses proches, dicter quand l'inspiration lui venait, ou écrire, seule, à sa tablette. Nous savons tout ou presque tout d'elle et nous connaissons maintenant les personnages qu'elle a créés ou empruntés de son entourage. Dans son *Théâtre* comme dans son frère jumeau *L'Heptaméron*, elle prouve qu'elle savait d'instinct ce qui donne au lecteur ou au spectateur l'illusion que les protagonistes sont des personnages authentiques ou croyables, et ils le deviennent, par leurs gestes et par leurs mots dans des circonstances sinon vécues, du moins plausibles. Mme Cazauran a clairement partagé notre affinité pour la reine de Navarre, et nous applaudissons son projet en cours de diriger la publication de ses œuvres complètes. Geneviève Hasenohr et Olivier Millet méritent nos félicitations pour l'immense travail que représente cette superbe édition critique du volume IV et pour la finesse d'observation de leurs introductions.

RÉGINE REYNOLDS-CORNELL, *Agnes Scott College*

Arnaud Tripet

Écrivez-moi de Rome ... Le mythe romain au fil du temps

Études et essais sur la Renaissance 68. Paris : H. Champion, 2006. 538 pp.

Cette « enquête », qui nous présente un tableau « personnel » du « mythe romain » et de sa présence dans l'écriture européenne (latine, française, italienne, anglaise, allemande, principalement) au fil des siècles, en passant de l'histoire antique romaine jusqu'à nos jours, « ne prétend pas être exhaustive, ni trop détachée ». Faite selon le « goût » de l'auteur, et forcément « sélective », tant dans sa matière que dans sa « Bibliographie » (on remarquera également l'absence de notes, ainsi que la présence d'une postface bibliographique évoquant une gamme plus large d'ouvrages modernes sur Rome), elle n'en propose pas moins une série de lectures (et d'interrogations) sur « un rapport à Rome » dans les textes « d'écrivains et de voyageurs », pour cerner « les problématiques » des « modalités » de ce rapport selon l'époque et selon le contexte culturel et historique dont il est question dans chaque chapitre de cette « promenade » intellectuelle, de cette rêverie romaine, de ce projet encyclopédique.