

Ironie dramatique et didactisme dans le théâtre de Marguerite de Navarre

Scott Francis

🔗 <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=826>

DOI : 10.35562/pfl.826

Référence électronique

Scott Francis, « Ironie dramatique et didactisme dans le théâtre de Marguerite de Navarre », *Pratiques et formes littéraires* [En ligne], 22 | 2025, mis en ligne le 27 février 2026, consulté le 02 mars 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=826>

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 3.0 FR

SOMMAIRE

Isabelle Garnier, Edwige Keller-Rahbé, Emily Lombardero, Isabelle Moreau et Michèle Rosellini

Introduction. « La pièce est d'une dame » : le théâtre de femmes de l'édition à la scène (xvi^e-xviii^e siècles)

Perry Gethner

Avant-propos. La découverte des femmes dramaturges : une aventure personnelle

I. Le mariage théâtral : des archives aux ressources numériques

Philippe Gambette

Autrices de théâtre du xvi^e au xviii^e siècle : disponibilité en ligne et visibilité

Sara Harvey et Tiphaine Karsenti

Absentes ou invisibles ? Les femmes dramaturges dans le programme « Registres de la Comédie-Française » (xvii^e-xviii^e siècles)

Alicia C. Montoya

Le théâtre des femmes dans le marché européen du livre : enquête dans les catalogues de vente des bibliothèques privées au xviii^e siècle

Caroline Mogenet

Collectionner les pièces de théâtre écrites par des femmes sous l'Ancien Régime : parcours dans les fonds de la Bibliothèque nationale de France

II. Situations et stratégies : les autrices de théâtre en leur temps

Isabelle Garnier

« Si j'osais la vérité dire » : prédication féminine et connivence évangélique dans la farce *Le Mallade* de Marguerite de Navarre (1533 ?)

Edwige Keller-Rahbé

« De l'affront qu'on m'a fait je tirerai vengeance » : la *némésis* comique de Louise-Geneviève de Saintonge dans *L'Intrigue des concerts* (1714)

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

De la scène de théâtre de société à l'édition : quels parcours pour les autrices fin xviii^e-début xix^e siècle ?

Charline Granger

Modération politique et éthos féminin : *L'Esclavage des Noirs* d'Olympe de Gouges

Logan J. Connors

Violence, obligation familiale et participation politique : les autrices dramatiques de la Terreur

III. Pratiques de la tragédie chez les femmes dramaturges du xvi^e au xviii^e siècle

Nina Hugot

À la recherche d'*Holoferne* de Catherine de Parthenay (ca 1574 ?)

Juliette Cherbuliez

Une poésie guerrière ? Saint-Balmon et ses *Jumeaux martyrs* (1650) au prisme de l'historiographie féministe

Theresa Varney Kennedy

Françoise Pascal, « fille lyonnaise », et son *Agathonphile martyr, tragi-comédie* (1655)

Dario Maria Nicolosi

Trois reines légendaires dans des tragédies de femmes au xviii^e siècle, ou le genre renversé

Thibaut Julian

Les tragédies de Staël à l'épreuve de la Révolution

IV. Autrices et dramaturgies : du texte à la scène

Dariusz Krawczyk

Marguerite de Navarre dramaturge : quelques remarques sur la dimension performative des comédies bibliques

Scott Francis

Ironie dramatique et didactisme dans le théâtre de Marguerite de Navarre

Catherine M. Müller

Dialogue et insertion lyrique : la poétique théâtrale de Catherine Des Roches

Bénédicte Louvat

Sources, genres et dramaturgie de la production féminine des années 1650-1660

Vitaline Roudil et Aurore Évain

Le travail des corps dans *La Folle Enchère*, du papier à la scène

Éliane Viennot

Conclusions

Ironie dramatique et didactisme dans le théâtre de Marguerite de Navarre

Scott Francis

PLAN

Ironie dramatique et comique farcesque

Ironie dramatique, aveuglement, et charité dans *La Nativité*

Un Satan princier pour une cour princière

TEXTE

- 1 Dans son immense biographie de Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre (dite « Marguerite de Navarre »), parue en 1930, Pierre Jourda admet à contrecœur que la reine a pu faire représenter ses pièces de théâtre. Son évaluation de la *Comédie de Mont-de-Marsan* s'avère particulièrement sévère : il la décrit comme une pièce totalement dépourvue d'action et d'intrigue, dont les personnages « sont des abstractions, des symboles, mais non des caractères vivants¹ ». Pour Jourda, il s'agit moins d'une véritable pièce de théâtre que d'un dialogue en vers tel le *Dialogue en forme de vision nocturne* ou *La Coche*, ou bien d'une discussion semblable à celles des devisants dans le récit-cadre de *L'Heptaméron*². En d'autres termes, la *Comédie de Mont-de-Marsan* et l'ensemble du théâtre margaritique seraient « un spectacle dans un fauteuil³ », pour parler comme Musset.
- 2 L'impression défavorable de Jourda s'explique par un parti pris en faveur du théâtre du Grand Siècle, mais aussi par la forme matérielle sous laquelle le théâtre de Marguerite nous est parvenu. Qu'il s'agisse des quatre comédies bibliques⁴ et des deux comédies dites « profanes⁵ » publiées du vivant de la reine dans les *Marguerites de la Marguerite des princesses* en 1547, ou des cinq comédies profanes conservées uniquement dans la tradition manuscrite jusqu'au XIX^e siècle⁶, les didascalies et les indications scéniques sont rares, sinon inexistantes. Cependant, il existe plusieurs témoignages historiques concernant la représentation des pièces de Marguerite devant la cour, à commencer par celui de Marguerite elle-même.

Dans une lettre datée du 12 janvier 1542, la reine raconte qu'elle passe son temps à Nérac « à faire mommeries et farces⁷ ». Le mois suivant, William Paget, ambassadeur d'Angleterre à la cour de France, écrit au roi Henri VIII que la reine de Navarre a joué une farce devant le roi son frère dans laquelle figuraient la duchesse d'Étampes (la maîtresse du roi) ainsi que trois autres dames de la cour⁸ ; il s'agit probablement de la *Comédie des quatre femmes*. Ces deux lettres s'accordent avec le portrait de la reine chez Brantôme, selon qui elle « composait des comedies et des moralitez » et les faisait jouer par les filles de sa cour⁹. En outre, le polémiste catholique Florimond de Raemon d'affirme que Marguerite recrutait des comédiens italiens pour jouer ses pièces et tourner en dérision les hommes d'Église devant la cour de son mari, Henri de Navarre¹⁰ ; on songe ici à *L'Inquisiteur*.

- 3 La critique après Jourda a pris ces témoignages historiques plus au sérieux que lui. Dans son édition du *Théâtre profane* (édition de référence du théâtre margaritique, jusqu'à la parution en 2002 de l'édition préparée par les soins de Geneviève Hasenohr et Olivier Millet), Verdun-Louis Saulnier fait l'hypothèse que toutes les pièces de la reine avaient été écrites pour être représentées¹¹, et l'ensemble des margaritistes se rangent à cette opinion depuis les années 1990. Les dernières décennies ont également vu plusieurs tentatives de représentation : la *Comédie de Mont-de-Marsan* a été jouée par la compagnie des « Heures vives » le 26 janvier 1995 au théâtre municipal de Mont-de-Marsan¹² ; Régine Reynolds-Cornell, Edith Benkov, Holly Ransom, et sans doute d'autres ont entrepris des représentations à vocation pédagogique dans le contexte universitaire américain¹³ ; et la compagnie Oghma a mis en scène *Le Mallade* à Lyon le 15 novembre 2023 pendant le colloque-festival *Théâtre de femmes du XVI^e au XVIII^e siècle : archive, édition, dramaturgie* (Lyon, 15-17 novembre 2023).

- 4 Néanmoins, il existe toujours une tendance à voir dans ces pièces du théâtre non théâtral, ayant d'abord vocation à accueillir les idées religieuses de la reine : selon Charles Mazouer, Marguerite « oublie un peu qu'elle écrit du théâtre¹⁴ », et selon Nicole Cazauran, « [i]l ne faut pas chercher du théâtre dans ce théâtre¹⁵ ». Certes, Marguerite s'appuie sur le théâtre pour véhiculer ses idées évangéliques, mais comprendre l'œuvre de Marguerite de Navarre implique de penser la

forme avec le fond¹⁶. Nicolas Le Cadet démontre de façon convaincante dans son *Évangélisme fictionnel* que les auteurs évangéliques optent pour la fiction narrative plutôt que pour la théologie systématique, parce que la première est plus apte à faire voir la difficile recherche de la vérité et les limites de la raison et des institutions humaines – défaillance au cœur de la théologie et de l'éthique évangéliques¹⁷. Si les devisants de *L'Heptaméron* proposent des interprétations divergentes ou même tendancieuses des nouvelles qu'ils racontent, c'est pour mieux montrer que la vérité appartient à Dieu seul. Ainsi, Marguerite utilise et manipule les conventions de chaque genre qu'elle adopte – poésie dévotionnelle, recueil de nouvelles avec récit-cadre, mystère, farce, sottie, moralité – afin de mieux éveiller la conscience de son lectorat ou de son public. Elle opte pour le théâtre non seulement comme un moyen parmi d'autres de diffuser ses idées, mais aussi parce que le théâtre s'avère particulièrement propice à la diffusion de son message et témoigne ainsi de l'acuité de son didactisme¹⁸. Il est donc impossible de cerner les dimensions de son message évangélique sans s'interroger sur la présence et le rôle des spectateurs et spectatrices, en se rappelant que le public qu'envisage Marguerite est composé des hommes et des femmes nobles de la cour, aristocratie dont l'*ethos* et le mode de vie ne sont pas toujours compatibles avec les principes évangéliques.

- 5 Dans la présente étude, nous espérons dégager l'aspect proprement théâtral des pièces de la reine en nous penchant sur une de ses techniques de prédilection : l'ironie dramatique facilitée par le double sujet de l'énonciation (personnage et dramaturge) et le double récepteur (les autres personnages et le public) propres au théâtre¹⁹. En effet, Marguerite met très fréquemment en scène des personnages qui demeurent inconscients de quelque chose dont le public a connaissance, procédé hérité des farces et des mystères médiévaux qui lui servent de modèles. Dans le théâtre margaritique, l'ironie joue à bien des égards son rôle traditionnel et sert à provoquer le rire ou à renforcer la tension dramatique, mais elle se rattache toujours à son message évangélique à propos de la faiblesse fondamentale du genre humain et de son attachement aux choses du monde.

Ironie dramatique et comique farcesque

- 6 L'écart entre ce dont les personnages et ce dont le public a conscience sert généralement à susciter, chez ce dernier, des émotions particulières. Dans la tragédie, il s'agit de la terreur ou de l'indignation, et dans les farces, que Marguerite connaissait bien et dont elle s'approprie les conventions pour certaines de ses pièces profanes²⁰, l'ironie dramatique est censée provoquer le rire face à l'ignorance ou la bêtise des personnages. Citons à titre d'exemple *Un amoureux*, farce publiée dans le recueil du British Museum vers 1540-1550, et dans laquelle une femme risque d'être surprise au lit avec son amant par le retour inattendu de son mari²¹. Pour se débarrasser de ce dernier, elle feint d'être malade et le prie d'apporter son urine au médecin, mais elle lui donne une bouteille de vin blanc par mégarde. Après s'être mis en route, le mari a soif et, faute de mieux, vide la bouteille, mais à sa grande surprise, il trouve le contenu à son goût²². Il se résout donc à faire de son mieux pour ne perdre ni sa femme ni sa précieuse urine, et de peur de se présenter les mains vides chez le médecin, il remplit la bouteille avec sa propre urine. Lorsque le médecin l'examine, il diagnostique : « C'est d'une femme qui a fait / Cela cent foyes sans son mary²³ ». Le mari, navré d'être cocu mais soulagé que personne ne le sache – à part lui, sa femme, le médecin, et l'amant –, quitte la scène.
- 7 Évidemment, le comique d'*Un amoureux* repose sur l'ironie dramatique. Le public est mieux renseigné que le mari, plus prompt à croire que l'urine de sa femme a le goût du vin blanc qu'à se rendre compte qu'il boit réellement du vin, et que sa femme le trompe. L'uroscopie pratiquée par le médecin relève également d'une ironie dramatique bien subtile : le public sait que le diagnostic ne saurait être valide puisque le médecin prend l'urine du mari pour celle de sa femme, mais dans la mesure où le public sait aussi que la femme a bel et bien un amant, le diagnostic s'avère juste, en dépit de l'incompétence du médecin ; le mari l'accepte sans le remettre en question, bien que l'examen porte sur ses urines. L'ironie dramatique provoque non seulement le ridicule d'un mari stupide, mais

également ce que Bergson appelle le « ridicule professionnel ²⁴ », c'est-à-dire celui de la médecine et de ses méthodes peu fiables.

- 8 On voit le même genre d'ironie dramatique dans les pièces de Marguerite de Navarre qui s'inspirent le plus directement des farces. C'est le cas, par exemple, de *Trop Prou Peu Moins*, pièce probablement composée entre 1543 et 1547, reproduite sans titre dans un unique manuscrit, et intitulée *Farce, de Trop Prou Peu Moins* dans les *Marguerites de la Marguerite* ²⁵. On a rapproché certains éléments de cette pièce, notamment le jeu des oreilles d'âne de Trop et Prou et des cornes de Peu et Moins, du comique visuel des farces et des sotties ²⁶ ; est resté inaperçu, cependant, le fait que le comique de la pièce ne dépend pas uniquement de l'élément visuel et de l'incongruité. Au contraire, il repose sur l'aveuglement de Trop et de Prou qui se vantent de leur pouvoir mondain et de leur capacité à juger lorsqu'ils entrent sur scène, vantardise d'autant plus risible que les oreilles d'âne que portent ces personnages sont une allusion évidente au roi Midas dont l'inaptitude à juger est proverbiale. En fait, ni Trop ni Prou ne semblent être conscients de leurs oreilles jusqu'à ce que l'autre les mentionne :

TROP

Las, qu'est ce que vous portez là ?

PROU

Las, je ne sçay d'où vient cela !

TROP

Ce sont aureilles.

PROU

Ce sont dyables !

TROP

Oreilles les plus detestables
Que jamais homme pourroit voir.

PROU

Aussi je vous fais à sçavoir

Que vous en avez de la sorte.

TROP

Que j'en ay ? ô passion forte,
Qui est importable à porter²⁷ !

Cette ironie dramatique est non seulement une source de comique, mais aussi le moteur du didactisme de la pièce : on peut voir dans l'inconscience de Trop et de Prou une allusion à l'aveuglement associé à la philautie par Platon, Aristote, Plutarque, et Horace, notion reprise par Érasme dans les *Adages* et l'*Éloge de la folie* ainsi que par Rabelais dans le *Tiers Livre*, dédié en l'occurrence à Marguerite²⁸. Mettre l'aveuglement et l'amour de soi de ces personnages devant les yeux des spectateurs et spectatrices, c'est leur fournir l'occasion de réfléchir à leur propre aveuglement. Autrement dit, le public est bien capable de voir les oreilles de Trop et de Prou et d'en rire, mais il doit en même temps se demander s'il est capable de voir les siennes.

- 9 L'ironie dramatique est aussi un élément clé du *Mallade*, pièce composée vers 1533 et qualifiée de « Farce » par une annotation en marge du manuscrit qui la conserve²⁹. Le personnage du Médecin ressemble à son collègue qui figure dans *Un amoureux*, y compris en ce qui concerne le recours suspect à l'uroscopie : il se rassure de la santé du Mallade en affirmant que « Notre uryne est bonne³⁰ », mais ni le Mallade ni le public n'est convaincu. Après la guérison subite du Mallade provoquée par la Chambrière et son exhortation à la foi en Dieu seul, le Médecin devient de plus en plus ridicule. Ulcéré de se voir devancé par une simple chambrière mais toujours soucieux d'empocher l'argent qu'il n'a rien fait pour gagner, il se convainc que la guérison provient d'un remède de bonne femme, de la magie, ou d'une prière aux saints³¹. Le public, qui sait qu'il n'en est rien, rit d'un rire complice avec la Chambrière : « Voyez vous ce visaige fainct / Qui en derriere faict la moue³² ? ».
- 10 L'ironie dramatique dans *Le Mallade* est donc au service du rire, mais comme Olga Anna Duhl et Bruce Hayes le démontrent, elle est aussi au service de la propagande évangélique et de la satire du dogmatisme de la Sorbonne, ennemie jurée des évangéliques au début des années 1530³³. Un public courtisan favorable aux vues de

Marguerite n'aurait guère de difficulté à rire de la profession médicale fréquemment tournée en dérision dans les farces ou de la Sorbonne que représente le Médecin du *Mallade*, mais il serait peut-être moins apte à reconnaître ses propres défauts dans la figure du Mallade, qui s'en remet initialement aux autorités humaines, ou dans celle de la Femme, qui représente une dévotion populaire remise en question par l'évangélisme³⁴. C'est pourtant précisément ce genre de reconnaissance que vise la *Comédie de la Nativité de Jésus-Christ*, pièce dite « biblique » des années 1530, et qui s'inspire des mystères médiévaux. Comme nous le verrons, l'ironie dramatique n'est pas étrangère à ce genre théâtral, et Marguerite en fait une ressource pour inviter son public à prendre conscience de son propre aveuglement.

Ironie dramatique, aveuglement, et charité dans *La Nativité*

- 11 *La Nativité* reprend plus ou moins les mêmes scènes que l'on trouve dans les mystères antérieurs³⁵ : Joseph et Marie arrivent à Bethléem et se réfugient dans une étable après qu'on refuse de les loger dans une auberge ; les anges annoncent la bonne nouvelle de la naissance du sauveur ; une troupe de bergers et de bergères vient adorer le Christ, et les anges promettent la défaite de Satan par cet enfant tandis que Satan s'en lamente. Le motif de l'humilité de la Sainte Famille et de l'étable dans laquelle le Christ voit le jour se retrouve en effet dans les antécédents de notre pièce tels le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban, qui date du milieu du xv^e siècle. Pourtant, chez Marguerite de Navarre, ce motif provoque une réflexion sur l'aveuglement et plus précisément sur l'incapacité du genre humain à voir avec « l'œil de foy³⁶ », terme emprunté au langage mystique de Guillaume Briçonnet, évêque de Meaux, dont la correspondance avec notre écrivaine au début des années 1520 est réputée marquer le début de sa carrière littéraire³⁷. On retrouve également cette expression dans *L'Heptaméron* et la *Familière exposition* de Gérard Roussel, aumônier de Marguerite et théologien évangélique trop rarement mis en dialogue avec la reine malgré leur proximité³⁸. En effet, le contraste entre « l'œil de foy » et « l'œil de chair » est un

thème récurrent dans les comédies bibliques et profanes³⁹, et le berger Elphison le reprend lors de son adoration du Christ :

L'œil voit l'enfant impuissant en presence,
Mais foy, qui croit par seure congnoissance,
Devient nostre œil et nous vient inciter
De t'adorer, honorer, visiter [...] ⁴⁰

Dans *La Nativité* comme dans l'ensemble de l'œuvre de Marguerite, c'est « l'œil de chair » qui s'attache aveuglément aux choses extérieures tandis que l'« œil de foy » voit clair. C'est ce même « œil de foy » qui permet aux bergers et aux bergères de voir Dieu en un « enfant impuissant ».

- 12 En revanche, le refus de loger la Sainte Famille dans une auberge provient d'une méconnaissance dont seul le public est conscient, d'où l'ironie dramatique. Chez Gréban, l'hôte Sadoc proteste que les chambres sont « pour gens de cheval / et non pas pour gens si meschans⁴¹ ». Chez Marguerite, trois hôtes successifs préfèrent l'argent, l'honneur, et le plaisir à la charité⁴². Dans les deux cas, les hôtes sont aveuglés par la chair : ils refusent puisqu'ils ne voient qu'un pauvre couple qui n'a pas de quoi payer son logement, tandis que les spectateurs et spectatrices savent que c'est le fils de Dieu que les hôtes écartent. Ce savoir ne peut que provenir d'un point de vue privilégié : le public implicite des mystères, pour reprendre la formule de Wolfgang Iser⁴³, le possède parce qu'il est chrétien et connaît l'histoire de la naissance du Christ. Les hôtes, eux, ne pourraient pas savoir ce qu'est la Sainte Famille ; leur faute n'est donc pas de méconnaître le Christ, mais de préférer les biens mondains (l'argent, l'honneur, le plaisir) à l'amour gratuit de leur prochain (*agápe*). Aider un pauvre couple nécessiteux, c'est voir Dieu en eux et les aimer pour cela ; à cet égard, les spectateurs et spectatrices de *La Nativité* de Marguerite de Navarre – c'est-à-dire les gentilshommes et les dames de la cour – sont invités à se demander ce qu'ils feraient dans la même position, face au spectacle de la pauvreté.
- 13 L'ironie dramatique participe donc au cheminement vers le Christ, qui encourage l'amour par lequel commence la transformation de l'être humain charnel en être humain spirituel⁴⁴. Dans *La Nativité*, c'est le personnage de Joseph qui représente cette première étape ; il est

aussi aveugle que les hôtes, mais son aveuglement est bienveillant. Comme chez Gréban⁴⁵, Joseph est avant tout soucieux de la santé de sa femme et de l'enfant dont elle va bientôt accoucher. Pourtant, à la différence du Joseph de Gréban, celui de Marguerite trouve Bethléem peu propice, « Veu que petite à nostre œil se fait voir⁴⁶ ». En effet, les paroles de Joseph lorsqu'il aperçoit l'étable ressemblent à celles des hôtes lors qu'ils refusent de loger la Sainte Famille :

Voicy un lieu qui sert de povre estable.
Bien qu'il ne soit pour l'enfant honorable,
Necessité nous contraint d'y entrer⁴⁷.

- 14 Chez Gréban, Joseph rechigne un temps devant l'étable mais s'en remet rapidement et absolument à Dieu⁴⁸ ; c'est plutôt Sadoc qui indique que l'étable « n'est pas ung lieu a onneur⁴⁹ ». Chez Marguerite, Joseph méconnaît le Christ de la même façon que les hôtes : en rechignant devant un endroit qui n'est pas suffisamment « honorable » pour abriter le Roi des rois, il s'avère aussi « charnel » que les hôtes. Il revient à Marie, qui incarne la foi et la soumission totale à la volonté de Dieu, de donner tort à Joseph : « Petite elle est Bethleem à la veue, / Et sa grandeur n'est aux charnelz congne⁵⁰ ». Elle s'adresse à la fois à son mari et au public à la première personne du pluriel afin de recommander une méfiance totale envers les apparences extérieures : « Ne regardons jamais à ce dehors⁵¹ ». L'ironie dramatique préconise la transformation spirituelle par l'amour, qui permet de voir Dieu même dans les plus humbles choses. C'est ainsi que le « cœur bruslant en charité » de Joseph finit par le guérir de son aveuglement lorsqu'il baise les pieds du Christ :

Dieu puissant, Pere
Qui tout impere,
Je voy reposer dens ce Filz.
[...]
Heureux je suis
Dont voir le puis.
O heureuse et digne veue !⁵²

Le public courtisan de *La Nativité* est donc encouragé à aimer les pauvres gens et les petits villages qu'ils auraient peut-être l'habitude de mépriser. En même temps, l'ironie dramatique de la pièce amène

ce même public à s'interroger sur son attachement à la parure et au raffinement de la cour.

Un Satan princier pour une cour princière

- 15 La modification la plus saillante que Marguerite apporte à la tradition des mystères concerne la rencontre de Satan et de la troupe de bergers et de bergères. Les « diableries » faisaient partie intégrante des mystères, comme c'est le cas chez Gréban⁵³. Mais chez Marguerite, Satan ne se contente pas de lamenter l'avènement du Christ ; il cherche à détourner les bergers de leur foi en mettant ces « povres » en garde contre les « tresfaulses doctrines » qui attribuent la rémission des péchés à la foi plutôt qu'à la loi⁵⁴. À cet égard, Satan est le pharisien par excellence, personnage « très intelligent, fort en théologie et imbu de l'esprit de l'Ancien Testament⁵⁵ », et sa recommandation du salut par les bonnes œuvres ainsi que son air autoritaire font penser à l'Inquisiteur face aux enfants, mais aussi aux théologiens de la Sorbonne.
- 16 Quoique le Satan de Marguerite soit un personnage autoritaire, on aurait tort à notre sens d'en faire exclusivement une allégorie du conservatisme religieux et des forces de l'orthodoxie. Il faut également se demander pourquoi les bergers et les bergères ne sont pas tout de suite effrayés par ce personnage. Effrayé par le chant de la troupe qui annonce les « bonnes nouvelles » de la naissance du Christ, Satan les aborde et leur demande d'où ils viennent⁵⁶. La réponse respectueuse et pleine de sollicitude du berger Nephalle nous donne un indice sur l'apparence physique du personnage de Satan : « De voir le Christ, le vray salut des hommes. / Vous y plaist il aller, tresgrand Seigneur⁵⁷ ? ». Il est clair que ce personnage n'a rien à voir avec les diableries du Moyen Âge et leur mise en scène des diables furieux, grotesques, terrifiants, et en même temps bouffons⁵⁸. Faut-il mettre ce décalage au compte d'une erreur de la part des bergers et des bergères⁵⁹ ? Ou bien, si Nephalle s'adresse à Satan comme « tresgrand seigneur », n'est-ce pas plutôt un signe que le Satan de Marguerite est impossible à distinguer, au moins en ce qui concerne l'apparence, de l'aristocratie de la cour qui

constitue le public de *La Nativité* ? Après tout, la proposition qu'il fait à la troupe est tout à fait princière :

Si adorer me voulez et servir,
Croire et aymer, vous pourrez desservir
Biens et honneurs et plaisir, car, pourquoy
Donner les puys, je suis du monde roy⁶⁰.

Il s'agit donc moins d'une erreur que d'un cas saillant de l'ironie dramatique. Un public courtisan accoutumé aux mystères saurait bien que ce personnage n'est autre que Satan, mais dans l'univers de la pièce, Nephalle et le reste de la troupe ne voient qu'un « seigneur » qui ressemble effectivement au public. En voyant Satan, prince du monde terrestre et de la mondanité, représenté comme l'un des leurs, le public courtisan de *La Nativité* est invité à considérer le danger de son attachement aux biens, à l'honneur, et aux plaisirs qu'apporte la vie à la cour, la même trilogie mondaine que représentent les trois hôtes. Ce public peut aisément se méfier du Satan de la pièce à la différence des bergers et des bergères, mais peut-il discerner Satan dans ses propres habitudes ?

- 17 Comme Olivier Millet l'a très bien su montrer, si le théâtre de la reine est moins concret et moins corporel que celui de ses prédécesseurs, c'est qu'elle cherche paradoxalement à représenter sur scène la spiritualité, l'intériorité, l'invisible et l'indicible⁶¹. En même temps, son théâtre encourage les spectateurs à intérioriser les principes évangéliques afin de les mettre en pratique une fois la représentation terminée⁶². Parmi ces principes, l'aveuglement charnel, vice auquel le monde du paraître qu'est la cour rend l'aristocratie particulièrement susceptible, occupe une place primordiale. Dans son analyse de la *Comédie de Mont-de-Marsan*, Cynthia Skenazi explique que Marguerite se sert de la théâtralité pour privilégier l'intériorité et la réflexivité, visant ainsi à réformer les spectateurs en les amenant à se rapprocher des personnages sur scène et à se méfier de leur propre tendance à se fier aux choses externes⁶³. Nous affirmons pour notre part que cette mise en garde repose sur un effet proprement théâtral : l'ironie dramatique.

NOTES

- 1 Pierre Jourda, *Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre (1492-1549) : étude biographique et littéraire*, Paris, Champion, 1930, t. 1, p. 596.
- 2 *Ibid.*
- 3 Alfred de Musset, *Un spectacle dans un fauteuil*, Paris, Eugène Renduel, 1833.
- 4 *La Comédie de la Nativité de Jésus Christ, la Comédie de l'Adoration des Trois Roys à Jésus Christ, la Comédie des Innocents, la Comédie du Désert.*
- 5 *La Comédie des quatre femmes et la Farce, de Trop Prou Peu Moins.*
- 6 *Le Mallade, L'Inquisiteur, la Comédie sur le trespas du roy, la Comédie de Mont-de-Marsan, la Comédie des parfaits amants.* Une Éclogue parue à Pau chez Jean de Vingles en 1552 est signalée dans la Bibliothèque d'Antoine du Verdier. Il s'agit probablement de la *Comédie sur le trespas du roy*, mais l'édition n'a pas été retrouvée ; Marguerite de Navarre, *Œuvres complètes*, t. IV : *Théâtre*, Nicole Cazauran (dir.), éd. Geneviève Hasenohr et Olivier Millet, Paris, Champion, « Textes de la Renaissance », 2002, p. 417. Toutes nos citations des pièces de Marguerite viennent de cette édition.
- 7 *Lettres de Marguerite d'Angoulême, sœur de François I^{er}, reine de Navarre*, éd. F. Génin, Paris, Jules Renouard, 1841, n^o 151, p. 381.
- 8 *Letters and papers, foreign and domestic, of the reign of Henry VIII [1542]*, vol. 17, éd. James Gairdner et R. H. Brodie, London, Her Majesty's Stationery Office, 1900, t. 17 (1542), p. 55, [[en ligne sur BHO](#)].
- 9 Brantôme, *Recueil des Dames, poésies et tombeaux*, éd. Étienne Vaucheret, Gallimard, « Pléiade », 1991, vol. 1 [Les Dames illustres], chap. 6, p. 177.
- 10 Florimond de Raemon, *L'Histoire de la naissance, progresz et decadence de l'heresie de ce siecle. Divisee en huit livres*, Paris, Guillaume de La Noue, 1610, liv. 7, chap. 3, § « Comediens », p. 849.
- 11 Marguerite de Navarre, *Théâtre profane*, éd. Verdun-Louis Saulnier, Paris, Droz, « Textes littéraires français », 1946, p. XIX.
- 12 Marguerite de Navarre, *La Comédie de Mont-de-Marsan*, éd. Christian Barataud, Mont-de-Marsan, Éditions José Feijóo, 1995, p. 63-75.

- 13 Régine Reynolds-Cornell, « Waiting in the wings : the characters in Marguerite de Navarre's *théâtre profane* », dans Régine Reynolds-Cornell (dir.), *International colloquium celebrating the 500th anniversary of the birth of Marguerite de Navarre*, Birmingham, AL, Summa, 1995, p. 90, n. 5.
- 14 Charles Mazouer, « *Marguerite de Navarre et le mystère médiéval* », *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, vol. 26 [ancienne série, vol. 38], n° 4 : *Quêtes spirituelles et actualités contemporaines dans le théâtre de Marguerite de Navarre*, 2002, p. 60, DOI [10.33137/rr.v38i4.8838](https://doi.org/10.33137/rr.v38i4.8838). Revue dorénavant abrégée R&R suivie du volume et numéro.
- 15 Nicole Cazauran, « Marguerite de Navarre et son théâtre : dramaturgie traditionnelle et inspiration sacrée », *Nouvelle revue du xvi^e siècle*, vol. 7, 1989, p. 51, [accès restreint sur [Jstor](https://www.jstor.org/)].
- 16 Jelle Koopmans remet en question l'écart qu'on tend à voir entre la forme médiévale et le fond évangélique du théâtre margaritique ; « L'allégorie théâtrale au début du xvi^e siècle : le cas des pièces "profanes" de Marguerite de Navarre », *R&R*, 26, 4, 2002, p. 84, DOI [10.33137/rr.v38i4.8839](https://doi.org/10.33137/rr.v38i4.8839).
- 17 Nicolas Le Cadet, *L'évangélisme fictionnel : les Livres rabelaisiens, le Cymbalum Mundi, L'Heptaméron (1532-1552)*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 275.
- 18 Régine Reynolds-Cornell, « Comédies bibliques, comédies profanes de Marguerite de Navarre : deux faces d'un Janus évangélique », *R&R*, 26, 4, 2002, p. 13, DOI [10.33137/rr.v38i4.8836](https://doi.org/10.33137/rr.v38i4.8836).
- 19 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977, p. 142.
- 20 Signalons à titre d'exemple le cadre domestique dans *Le Mallade* ou la violence comique que le personnage du titre de *L'Inquisiteur* inflige à son valet.
- 21 *Farces du Moyen Âge*, éd. André Tissier, Paris, Flammarion, 1984, p. 271.
- 22 *Ibid.*, p. 290, v. 184-185.
- 23 *Ibid.*, p. 292, v. 215-216.
- 24 Henri Bergson, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 42.
- 25 BnF, ms. Français 12485, f. 130 r^o ; Marguerite de Navarre, *Suyte des Marguerites de la Marguerite des princesses [...]*, Lyon, Jean de Tournes, 1547, p. 212.

- 26 J. Koopmans, « L'allégorie théâtrale au début du xvi^e siècle », art. cité, p. 82 ; Barbara Marczuk, « “Vrayment voicy de plaisans fous” : la folie dans le théâtre profane de Marguerite de Navarre », *R&R*, 26, 4, 2002, p. 38, DOI [10.33137/rr.v38i4.8837](https://doi.org/10.33137/rr.v38i4.8837) ; Olga Anna Duhl, « Most is less than nothing : allegories of bliss in Marguerite de Navarre's *Trop Prou, Peu, Moins* (around 1544) », *Memini : travaux et documents*, n° 6 : *Portraits du bonheur au Moyen Âge et à la Renaissance : douze modèles de félicité céleste et terrestre*, Brenda Dunn-Lardeau (dir.), 2002, p. 253-254.
- 27 Marguerite de Navarre, *Farce, de Trop Prou Peu Moins*, p. 324-325, v. 195-204.
- 28 Érasme, *Œuvres choisies*, éd. et trad. Jacques Chomarat, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1991, p. 356-357 ; François Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1994, p. 444, 1352.
- 29 BnF, ms. Français [12485](#), f. 80 r^o.
- 30 Marguerite de Navarre, *Le Mallade*, p. 249, v. 177.
- 31 *Ibid.*, p. 254-255, v. 311-312, 319-320, 329-330.
- 32 *Ibid.*, p. 255, v. 327-328.
- 33 Olga Anna Duhl, « La polémique religieuse dans le théâtre de Marguerite de Navarre », dans Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans, et Katell Lavéant (dir.), *Le théâtre polémique français, 1450-1550*, p. 189-210, DOI [10.4000/books.pur.29454](https://doi.org/10.4000/books.pur.29454) ; Bruce Hayes, *Hostile humor in Renaissance France*, Newark, University of Delaware Press, 2020, p. 44-47.
- 34 Colette H. Winn, « Témoignage de l'actualité médicale du temps : *Le Mallade* de Marguerite de Navarre (c. 1535) », *R&R*, 26, 4, 2002, p. 97-99, DOI [10.33137/rr.v38i4.8840](https://doi.org/10.33137/rr.v38i4.8840).
- 35 C. Mazouer, « Marguerite de Navarre et le mystère médiéval », art. cité, p. 52.
- 36 *Ibid.*, p. 55.
- 37 Guillaume Briçonnet et Marguerite d'Angoulême, « Briçonnet à Marguerite, août 1521 », dans *Correspondance (1521-1524)*, éd. Christine Martineau et Michel Veissière, Genève, Droz, 1975, t. I, p. 34-36.
- 38 Gérard Roussel, *Familiere exposition du simbole, de la loy, et oraison dominicale en forme de colloque*, BnF, ms. Français [419](#), f. 57 r^o-57 v^o. Voir aussi Bruno Roger-Vasselin, « Marguerite de Navarre et le ficinisme

dans *L'Heptaméron* : l'exemple de la Nouvelle 19 », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, vol. 65, 2007, p. 105, DOI [10.3406/rhren.2007.3007](https://doi.org/10.3406/rhren.2007.3007), et Jan Miernowski, « L'intentionnalité dans *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 63, n° 2, 2001, p. 45, [accès restreint sur [Jstor](#)].

39 Barbara Marczuk signale à cet égard que dans les pièces de Marguerite, les « charnels » sont tous marqués par un certain manque de conscience de soi : « “Vrayment voicy de plaisans fous” », [art. cité](#), p. 35.

40 Marguerite de Navarre, *La Nativité*, p. 62, v. 773-776 ; cf. *Les Trois Rois*, v. 261-264, *Le Désert*, v. 47-52, 481-496, 1146, 1305-1309.

41 Arnoul Gréban, *Le Mystère de la Passion*, éd. Gaston Paris et Gaston Raynaud, Paris, Friedrich Vieweg, 1878, p. 58, v. 4529-4530.

42 La présence de trois hôtes est une innovation de la part de Marguerite, les mystères médiévaux ne mettant normalement en scène qu'un seul hôte ; N. Cazauran, « Marguerite de Navarre et son théâtre », [art. cité](#), p. 43-44.

43 Wolfgang Iser, *The implied reader : patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974 [1972 pour la première publication allemande].

44 Isabelle Garnier, *L'épithète et la connivence : écriture concertée chez les évangéliques français (1523-1534)*, Genève, Droz, 2005, p. 211-212. Comme Garnier le note, Marguerite hérite cette idée mystique de la « déification » de Briçonnet et de Lefèvre d'Étaples, qui l'ont eux-mêmes héritée des Pères grecs, de Nicolas de Cues, et de Jean Pic de la Mirandole.

45 A. Gréban, *Le Mystère de la Passion*, éd. cit., p. 56, v. 4387-4392.

46 Marguerite de Navarre, *La Nativité*, p. 36, v. 50.

47 *Ibid.*, p. 40, v. 149-151.

48 A. Gréban, *Le Mystère de la Passion*, éd. cit., p. 58-59, v. 4579-4597.

49 *Ibid.*, p. 59, v. 4591.

50 Marguerite de Navarre, *La Nativité*, p. 36, v. 51-52.

51 *Ibid.*, p. 40, v. 158.

52 *Ibid.*, p. 50, v. 490, 494-496, 503-505.

53 A. Gréban, *Le Mystère de la Passion*, p. 47-51, v. 3705-3978.

- 54 Marguerite de Navarre, *La Nativité*, p. 72, v. 1019-1020. Les bergers ne sont pas mis à l'épreuve par le Diable dans les mystères médiévaux ; Marguerite de Navarre, *Les Comédies bibliques*, éd. Barbara Marczuk, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 2000, p. 145, n. 102.
- 55 *Ibid.*, p. 41.
- 56 Marguerite de Navarre, *La Nativité*, p. 70-71, v. 974, 997.
- 57 *Ibid.*, p. 71, v. 1001-1002.
- 58 C. Mazouer, « Marguerite de Navarre et le mystère médiéval », *art. cité*, p. 56 ; N. Cazauran, « Marguerite de Navarre et son théâtre », *art. cité*, p. 47.
- 59 C. Mazouer, « Marguerite de Navarre et le mystère médiéval », *art. cité*, p. 56 ; Anderson Magalhães, « Le Comédies bibliques di Margherita di Navarra, tra evangelismo e misterio medievale », dans Irene Romera Pintor et Josep Lluís Sirera Turó (dir.), *La mujer : de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, Valence, Universitat de València, 2011, p. 184.
- 60 Marguerite de Navarre, *La Nativité*, p. 72, v. 1032-1035.
- 61 Olivier Millet, « Le théâtre marial de Marguerite de Navarre. Scènes dramatiques, langage de la contemplation et suggestion de l'invisible », dans Bernhard Jahn et Claudia Schindler (dir.), *Maria in den Konfessionen und Medien der frühen Neuzeit*, Berlin, De Gruyter, « Frühe Neuzeit », 2020, p. 288, DOI restreint [10.1515/9783110665109-014](https://doi.org/10.1515/9783110665109-014) ; *id.*, « Surnaturel et divinité dans le théâtre "profane" de Marguerite de Navarre », dans Jean-Pierre Bordier et André Lascombes (dir.), *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance : actes du XLV^e colloque international d'Études humanistes, 1-6 juillet 2002, [Turnhout], Brepols, « Études renaissantes », 2006, p. 278, DOI restreint [10.1484/M.ER-EB.4.00061](https://doi.org/10.1484/M.ER-EB.4.00061).*
- 62 A. Magalhães, « Le Comédies bibliques di Margherita di Navarra », *art. cité*, p. 194.
- 63 Cynthia Skenazi, « Communication in Marguerite of Navarre's Comedy of Mont-de-Marsan », *Mediaevalia*, vol. 28, n° 2, 2007, p. 44.

RÉSUMÉS

Français

La critique a souvent fait du théâtre de Marguerite de Navarre un théâtre non théâtral qui ne sert qu'à véhiculer les idées religieuses de la reine. Cet article s'oppose à cette tendance en affirmant que la dimension didactique

du théâtre margaritique ne peut se passer des effets proprement théâtraux, et notamment de l'ironie dramatique. Procédé tout à fait typique des farces et des mystères médiévaux dont Marguerite s'approprie les conventions, l'ironie dramatique sert à provoquer le rire ou le mépris face à l'ignorance des personnages, mais en même temps, elle fait voir au public courtisan de Marguerite son propre attachement aux choses extérieures et son aveuglement.

English

Scholars of Marguerite de Navarre have often made her plays out to be non-theatrical theatre whose only purpose was to serve as a vehicle for the queen's religious ideas. This article contests this tendency and argues that the didactic dimension of Marguerite's plays depends upon specifically theatrical effects, in particular dramatic irony. A typical element of the medieval farces and mysteries whose conventions Marguerite appropriated for her own ends, dramatic irony is meant to provoke laughter or disdain at the expense of ignorant characters onstage, but at the same time, it allows Marguerite's audience of courtly aristocrats to see its own attachment to external things, and hence its blindness.

INDEX

Mots-clés

Briçonnet (Guillaume), cour, farce, mystère, Roussel (Gérard)

Keywords

Briçonnet (Guillaume), court, farce, mystery, Roussel (Gérard)

AUTEUR

Scott Francis

Université de Pennsylvanie (États-Unis)
IDREF : <https://www.idref.fr/249153491>
BNF : <https://data.bnf.fr/fr/17858525>