

Pratiques et formes littéraires

ISSN : 2534-7683

Publisher : Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités

22 | 2025

Théâtre de femmes du xvi^e au xviii^e siècle : archive, édition, dramaturgie

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

Dariusz Krawczyk

 <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=948>

DOI : 10.35562/pfl.948

Electronic reference

Dariusz Krawczyk, « Marguerite de Navarre dramaturge : quelques remarques sur la dimension performative des comédies bibliques », *Pratiques et formes littéraires* [Online], 22 | 2025, Online since 06 février 2026, connection on 02 mars 2026.
URL : <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=948>

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR



ISSUE CONTENTS

Isabelle Garnier, Edwige Keller-Rahbé, Emily Lombardero, Isabelle Moreau and 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 and 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 and Aurore Évain

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

Éliane Viennot

Conclusions

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

Dariusz Krawczyk

OUTLINE

Didascalies
Lieu et décor
Accessoires

TEXT

- 1 Les onze pièces de théâtre que Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre a rédigées dans les années 1530-1540 (dont six ont été publiées) font d'elle la première femme dramaturge dans l'espace francophone dont les pièces ont été imprimées¹. C'est un corpus qui constitue un témoignage de première importance sur la vie théâtrale dans les milieux courtois dans la première moitié du XVI^e siècle, sur laquelle les sources sont rares². Ce théâtre a déjà fait l'objet de nombreuses études qui ont principalement mis l'accent sur sa portée spirituelle et littéraire, mais aussi polémique de certaines comédies non bibliques. L'objectif de cet article est d'explorer un aspect qui n'a pas encore attiré l'attention des critiques et qui est pourtant essentiel dans une œuvre dramatique, à savoir sa nature performative. La question mérite d'être soulevée, parce que tout porte à croire que la reine de Navarre a rédigé ses pièces pour la représentation et qu'elles étaient censées agir sur les spectateurs aussi bien par l'ouïe que par la vue. Il s'agira donc de relever tous les éléments relatifs à cette dimension spectaculaire, que la représentation ait vraiment eu lieu ou non. L'analyse portera sur les quatre comédies bibliques (*Comédie de la Nativité de Jésus-Christ*, *Comédie de l'Adoration des Trois Rois à Jésus Christ*, *Comédie des Innocents* et *Comédie du Désert*) qui constituent un objet d'étude idéal³, parce qu'elles contiennent un nombre relativement important d'indications relatives à la mise en scène. Celle-ci devait être beaucoup plus riche et complexe que dans

le cas des autres comédies, ce dont témoigne ne serait-ce que le nombre important de personnages et de lieux d'action. En conséquence, ce corpus donne l'occasion d'étudier les dispositifs matériels et esthétiques spécifiquement théâtraux envisagés par la reine de Navarre. L'analyse portera sur quelques aspects précis, relatifs notamment à l'espace, aux personnages, accessoires et aux effets visuels « programmés » dans le corps même du texte.

- 2 Certains critiques ont mis en doute le potentiel dramatique de l'écriture de Marguerite de Navarre. Selon eux, elle aurait écrit des pièces non spectaculaires, intérieures et statiques :

la reine de Navarre subvertit la forme médiévale dont elle s'est emparée. Insoucieuse du mouvement dramatique et des réalités terrestres et concrètes dont les mystères donnaient le spectacle, s'intéressant presque exclusivement à la vie intérieure religieuse de ses personnages et les faisant dialoguer en conséquence, elle déshumanise le mystère, pousse à l'extrême une sorte de désincarnation du mystère, le privant de sa substance théâtrale au profit de la leçon religieuse, théologique et même du chant mystique. La méditation spirituelle est juste et belle, et porte sans doute sur le lecteur ; mais elle risque de mettre en cause l'art du théâtre même [...] ⁴.

- 3 Le reproche adressé à ce théâtre d'être trop peu spectaculaire a une longue histoire. Pierre Jourda a déjà exprimé une opinion similaire, insistant sur l'intention didactique première qui, selon lui, motivait les décisions de la reine qui aurait supprimé tous les éléments non essentiels pour préserver « l'ordre, la clarté et le mouvement dramatiques ». C'est ainsi que le critique s'imaginait les représentations :

De temps à autre on organisait une représentation théâtrale : les suivantes de Marguerite se partageaient les rôles d'une de ses comédies et, sans apparat, sans rien changer à leurs costumes, jouaient la Nativité, le Désert, ou l'une de ces moralités où la Reine s'était plu à dessiner, d'une plume légère, quelques types de paysans ou de bourgeois. Les torches fumaient aux murailles de la salle, les bûches craquaient dans l'âtre et lançaient des gerbes d'étincelles, et, parmi le murmure assourdi et les sourires des assistants, les vers de

la princesse s'envolaient, faciles et légers, scandés par M^{lle} de Saint-Pather ou M^{lle} de Caumont. La nuit tombée, l'on se retirait ⁵.

- 4 Raymond Lebègue, quant à lui, était d'avis que la reine de Navarre « n'a pas écrit de drames, mais des poèmes lyriques, des effusions religieuses » et que « l'action était le moindre de ses soucis » ⁶. En même temps, il y a suffisamment de témoignages, malheureusement pour la plupart postérieurs, pour dire qu'au moins certaines comédies bibliques ont dû être mises en scène, peut-être toutes. On ne connaît pas le détail des représentations, pas plus que l'identité des acteurs. Certains témoignages parlent d'acteurs professionnels, d'autres d'acteurs amateurs, probablement des femmes et des hommes de l'entourage de la reine ⁷. Le théâtre était une pratique très répandue et non seulement les courtisans, mais aussi les monarques pouvaient monter sur scène, comme ce fut notamment le cas à l'occasion des fiançailles de Jeanne d'Albret avec le duc de Clèves en 1542, quand quatre grands seigneurs, dont le dauphin Henri, jouaient les chevaliers errants ⁸.
- 5 L'absence de témoignages n'empêche pas des tentatives de reconstruction, au moins partielle, de la représentation imaginée par la dramaturge à partir des éléments fournis par les textes eux-mêmes. Dans le cas de la tétralogie biblique, cette reconstruction est d'autant plus facile qu'en l'écrivant, Marguerite de Navarre s'est appuyée sur la longue tradition des Nativités, avec leurs schémas et codes. La source d'inspiration principale de la reine a été identifiée : *Le Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban (vers 1450). Ce texte pourrait donc compléter les lacunes, mais vu les limites de la présente analyse, seront prises en considération uniquement les indications contenues dans le texte des pièces ⁹.
- 6 La mise en scène de ces comédies de la Nativité obéissait principalement à un objectif de simplification et de resserrement autour de ce que transmettent les Évangiles, et donc le nombre de personnages prévus pour chaque représentation était réduit. Avec une vingtaine de personnages pour chaque pièce, ces « petits mystères » ne sont donc pas comparables aux vrais mystères organisés dans le cadre urbain. Il est tout à fait possible d'imaginer un spectacle monté dans l'espace clos d'un château, pour un public composé essentiellement des membres de la cour. Pour autant,

même modeste, une telle représentation ne s'improvisait pas. Elle mobilisait des moyens humains et matériels adéquats, nécessitait également du temps pour les répétitions.

- 7 On observe d'ailleurs que plus la pièce du cycle suit les modèles médiévaux, plus elle mobilise d'acteurs : ainsi la *Comédie de la Nativité*, la plus fidèle, prévoit vingt-quatre personnages, alors que la *Comédie du Désert*, la moins fondée sur les sources testamentaires ou médiévales, n'en demande que treize. Il faut ajouter que la *Comédie de l'Adoration des Trois Roys* et la *Comédie des Innocents* demandent la participation de personnages collectifs (bergers pour l'une, enfants « innocents » pour l'autre). Leur nombre n'est pas précisé, mais il augmentait le nombre total d'acteurs nécessaires. Impossible dans ce cas d'affirmer que Marguerite de Navarre tenait vraiment à réduire le côté spectaculaire de son théâtre¹⁰.

Didascalies

- 8 Les rares didascalies se concentrent sur les déplacements et le jeu de l'acteur. Ces renseignements sont habituellement très succincts, ce qui suggère que les éditeurs ont eu à leur disposition le manuscrit de lecture, sans indications sur la mise en scène, ou bien qu'ils ont épuré eux-mêmes un manuscrit de scène (si la reine a rédigé ou en a commandé un à ses secrétaires)¹¹. En tout cas, en l'absence des indications de type descriptif, dans le volume des *Marguerites*, les didascalies servent essentiellement comme aide à la lecture.
- 9 Les didascalies ont donc principalement un rôle prescriptif et précisent les déplacements des acteurs, ce qui est surtout important dans les trois premières pièces du cycle, où on se déplace beaucoup et où de nombreux acteurs occupent la scène. Ces consignes sont presque toujours très simples (« Joseph, *en allant* ») ; à une seule occasion est indiqué un mouvement un peu plus complexe : Herodes « S'en allant, puis revient » (*Innocents*, après le v. 504). Le mouvement du personnage indique l'étonnement d'Herodes qui, satisfait du compte rendu du massacre des enfants, s'apprête à quitter la scène, mais revient en entendant les plaintes des mères endeuillées. Les didascalies peuvent aussi indiquer ce que font les personnages (*Innocents*, après le v. 671 : « Les bergers et bergeres s'en

vont chantans » et *Nativité*, v. 148 : « Joseph, regardant l'estable ») et où ils doivent se trouver à un moment précis, comme Sophron qui doit se déplacer quand il prononce sa réplique : « Il se met au mylieu » (*Nativité* après le v. 639). Elles permettent également de s'imaginer les gestes et le ton de la voix, comme quand les rois aperçoivent le petit Jésus : « Le premier roy, voyant l'Enfant de loing » (*Trois Roys*, après le v. 1074).

- 10 La reine de Navarre suit les modèles de l'écriture théâtrale de l'époque et aux didascalies externes elle préfère les didascalies internes, contenues dans les répliques des personnages. C'est ainsi que Joseph s'adresse à Marie en l'invitant à se mettre en marche : « Or puisque tel est vostre bon desir, / Allons nous en vous et moy à loisir. » (*Nativité*, v. 41-42). Ces indications internes sont très nombreuses, Intelligence divine ordonne aux rois : « Allez, seigneurs, voir ce que croyez ; / Suyvez l'estoille » (*Trois Roys*, v. 801-802) ; le Premier Ange les avertit du danger : « O roys, qui au giste / Dormez, fuyez viste ! » (*Trois Roys*, v. 1421-1422) ; Dieu envoie ses messagers pour intervenir dans l'histoire de la Nativité : « Pars t'en bien tost, Contemplation sage ; / Ce livre soit par toy bien recité » (*Désert*, v. 140-141) ; « A l'autre roy, dame Inspiration / Allez soudain » (*Trois Roys*, v. 81-82). Ces indications cachées dans les répliques permettent aussi d'annoncer l'arrivée d'un personnage. Intelligence divine est par exemple annoncée par Tribulation : « Allons à une dame antique, / C'est Intelligence divine » (*Trois Roys*, v. 335-336).
- 11 La complexité de certains passages oblige à avoir recours aux deux types de didascalies, comme dans la scène du massacre des Innocents qui est la plus violente du cycle (*Innocents*, v. 380-470). Le Premier Tyrant prend un enfant des bras d'une mère qui ne se doute de rien (didascalie : « Il prend l'enfant ») et quand elle devine ses intentions, elle s'écrie : « Vous le tuez ! O infamie ! » (v. 385). Les paroles de la Deuxième Femme accompagnent les gestes meurtriers du Deuxieme Tyrant : « Helas, par force il le m'arrache / Pour le tuer devant mes yeux ! » (v. 404-405). Le Troisieme Tyrant demande d'abord à la Troisième Femme de lui donner l'enfant (« Baillez cest enfant. Que de peine / La fuyte ne vous sert de rien. », v. 419-420) et celle-ci tente de fuir : « Si je peux, n'aura pas le mien » (v. 422). Malheureusement, elle n'y arrive pas : « Las, il le prend ! [...] Helas, il

me jette / Celuy que regrette, / Mort entre mes mains » (v. 423, 427-429). Les meurtres ont donc lieu sur scène, devant les yeux des spectateurs (la Nourrice dit : « Las, son corps l'espée outrepasse. », v. 448). La Nourrice apporte même devant Herodes le corps de son propre fils tué par zèle par l'un de ses soldats. À la vue du corps, Herodes demande de l'ensevelir : « Metz en sepulture / Ceste creature, / Et l'oste d'icy. » (v. 613-615). Toutes ces indications suggèrent que la scène du massacre a été conçue comme rapide, violente et pleine de pathos.

Lieu et décor

- 12 L'espace de la scène peut être partiellement imaginé, tout comme certains éléments de décor et les accessoires indispensables à la représentation. Les lieux de l'action ainsi que le décor étaient certainement simplifiés et réduits par rapport aux mystères. En général, l'organisation spatiale de l'intrigue repose sur la dualité fondamentale terre-ciel et en ce sens elle respecte la structure de l'univers et sa hiérarchie. C'est Dieu qui détient la place principale dans l'intrigue, où il est à la fois acteur et observateur des événements. Il peut voir ce qui se passe sur la terre, comme dans la scène où il regarde la Vierge endormie : « Voyez ma fille esdue et mon espouse [...] Du vray repos d'amour est endormie » (*Nativité*, v. 212, 214) et « En ce desert dormant je la regarde, / Et mere et filz par ce regard je garde » (*Désert*, v. 123-124). Mais il ne quitte jamais le ciel. C'est un des éléments qui suggère que l'organisation de l'espace scénique devait être semblable au décor simultanée des mystères, à savoir la représentation sur la même scène de différents lieux de l'action au moyen de compartiments (*mansions*). Il y aurait donc une *mansion* réservée à Dieu (ciel), une à l'étable de la Nativité, une autre représentant Bethléem et ainsi de suite.
- 13 La *Comédie de la Nativité* contient de nombreuses indications qui permettent d'identifier tous les lieux représentés. L'action commence dans un espace non défini, mais se déplace rapidement à Bethléem. Les paroles de Marie suggèrent l'existence d'un décor représentant une petite ville : « Petite est Bethleem à la veue » et « Or sommes nous arrivez en ce lieu [...] Allons tout droit là où je voy du feu »¹². Les trois acteurs jouant le rôle des trois hôtes devaient se trouver déjà là,

parce que Joseph s'adresse tour à tour à chacun d'eux¹³. Déçus par l'accueil à Bethléem, Joseph et Marie se remettent en marche (« Joseph, *en s'en allant* ») et ils arrivent à l'étable. Ils s'y installent et restent jusqu'à leur fuite en Égypte relatée dans la *Comédie des Innocents*. L'étable n'est pas décrite, elle est simplement « pauvre », conformément à la tradition. Joseph dit en « regardant l'estable » :

Voicy un lieu qui sert de povre estable.
[...]
Necessité nous contraint d'y entrer ;
Et je mettray peine de l'acoustrer,
Pour vous garder de l'injure du vent. (*Nativité*, v. 149 et 151-153.)

- 14 Les didascalies internes suggèrent aussi la présence de la crèche (« Où le mettrons nous ? » se demande Joseph, « en la creiche ? », v. 514), ainsi que d'une porte, parce que les bergers ont l'espoir de voir Jésus ne serait-ce que par une fente de la porte :

En la maison qui est sy humble et basse,
Il y aura quelque fente ou crevace
Par où verrons nostre seigneur et maistre,
Si nous trouvons fermez l'huys et fenestre. (v. 666-669.)

- 15 Quand ils arrivent, Marie demande à Joseph de l'ouvrir (« Ouvrez leur l'huys », v. 757) pour que les bergers puissent s'approcher de l'enfant. Les trois rois frappent avant d'entrer dans l'étable¹⁴. Il fallait donc un décor spécialement construit pour la représentation.
- 16 La séquence des bergers (qui commence au v. 516) contient d'autres indications utiles, parce qu'en route vers l'étable, ils passent devant trois décors différents :

ELPISON.
Pas n'est icy, en ceste maison peinte,
Où habiter veult la personne sainte.

NEPHALLE.
Ce triomphant palais n'est pas celuy
Dont le Petit veult faire son estuy.

PHILETINE.

Voilà un lieu dens ce rocher estrange.

Seroit ce point ceste honorée grange ? (v. 726-731.)

- 17 Les bergers passent probablement d'abord devant le décor symbolisant une maison bourgeoise (c'est sans doute le décor de Bethléem), ensuite devant un palais, pour arriver enfin devant l'étable de la Nativité. Cette disposition confirme l'hypothèse de l'organisation spatiale propre au décor simultané et, si c'est le cas, le palais que les bergers voient déjà pourrait servir plus tard de palais d'Hérode pour la *Comédie de l'Adoration des Trois Roys* et la *Comédie des Innocents*.
- 18 D'autres décors pourraient-ils se trouver déjà sur scène ? La dernière séquence de la *Comédie de la Nativité* représente la scène de la tentation des bergers par Satan. Rien ne permet de préciser l'endroit et la scène n'a d'ailleurs pas d'équivalent dans d'autres représentations de la Nativité à l'époque. Il est possible cependant de supposer que par analogie avec la tentation du Christ (Mt 4,1-11 ; Mc 1,12 ; Lc 4,1-13), cette tentation des bergers puisse se dérouler dans le désert. Si c'était le cas, le décor représentant le désert était aussi déjà là pour servir dans les deux dernières pièces du cycle.
- 19 Marguerite de Navarre n'a pas prévu de représenter un lieu très important dans les mystères, à savoir l'enfer. Elle a remplacé la structure tripartite ciel – terre – enfer par une structure binaire, renforçant la tension entre la réalité matérielle et spirituelle. Le mal et le vice sont incarnés par Herodes qui, dans son obsession de conserver le pouvoir, est prêt à commettre les crimes les plus abominables. Renoncer à l'enfer, c'est renoncer aux scènes bouffonnes des diableries. Marguerite voulait maintenir la gravité religieuse, sans cette familiarité, grossièreté ou dérision qu'imposait la tradition des mystères dans les diableries. Ce choix reflète aussi la décision, lourde de conséquences spirituelles, de ne pas utiliser la crainte de l'enfer comme motif de conversion, même là où l'apparition des enfers serait justifiée par la tradition littéraire¹⁵. Dans la scène de la tentation des bergers, il n'y a donc rien de spectaculaire, d'autant plus que Satan ressemble à un grand seigneur. Nephalle dit :

De voir le Christ, le vray salut des hommes.
Vous y plaist il aller, tresgrand Seigneur ?
Je vous seray du chemin enseigneur. (v. 1001-1003.)

- 20 Satan n'est donc pas déguisé, il est simplement habillé en riche seigneur et c'est l'unique allusion claire aux costumes dans le cycle de la Nativité. Les spectateurs familiers de l'histoire sainte étaient en mesure d'identifier rapidement les personnages principaux. Les personnages nouveaux, introduits par Marguerite, sont toujours annoncés, on l'a vu, au moyen des didascalies internes.

- 21 Tous ces éléments réunis permettent de conclure à l'existence de cinq espaces principaux : Ciel, Bethléem, palais, étable et désert, ce qui confirme que la Marguerite a voulu une représentation réduite, sans renoncer complètement à la dimension spectaculaire. Elle a même prévu quelques effets visuels ayant une forte valeur symbolique. Par exemple, dans la *Comédie de la Nativité*, quand Joseph revient de Bethléem, il est émerveillé par la forte lumière qui brille derrière l'étable :

Quelle lumiere
Voilà derriere !
Je suis comme un homme escarté.
Il m'est advis,
Que je ne viz
Jamais de semblable clarté. (v. 458-463.)

- 22 Il est difficile de dire quel pouvait être le dispositif d'éclairage utilisé, peut-être un miroir, mais cette lumière est nécessaire pour signaler à Joseph et aux spectateurs la naissance du petit Jésus. Elle annonce aussi l'arrivée du Premier Ange aux bergers :

Ceste parfaite et grand lumiere
Je ne puis regarder entiere,
Tant j'ay grand esblouissement¹⁶. (v. 589-591.)

Ce n'est pas la lumière de l'étoile, parce que celle-ci guidera les trois rois dans la *Comédie de l'Adoration des Trois Roys*¹⁷. Si donc en général Marguerite évite d'emprunter au merveilleux chrétien, ici elle

fait une entorse à la règle, aussi bien par respect de la tradition que par la valeur symbolique apportée par cet effet d'éclairage.

Accessoires

- 23 Les objets qui apparaissent sur scène ont aussi un puissant effet visuel et spirituel. L'exemple le plus évocateur se trouve dans la scène du retour de Joseph après une longue absence (*Comédie du Désert*). Il revient sans la nourriture qu'il a promis d'apporter et s'émerveille devant la transformation du désert d'un lieu stérile en un véritable paradis terrestre :

O que de fruit je voy ensemble
Pres de Marie sur la terre !
Il y en a plus, ce me semble,
Qu'en un mois n'en sçaurions acquerre.

[...]

Ce desert est beau comme un paradis [...]. (*Désert*, v. 1201-1203 et 1234.)

- 24 Il ne sait pas ce qui s'est passé pendant son absence, contrairement aux spectateurs qui ont bien vu la visite des anges apportant des dons à la Vierge (dattes et pommes, fleurs, eau et miel)¹⁸. Les accessoires peuvent donc fonctionner comme la matérialisation concrète des promesses faites par Dieu. Mais l'émerveillement de Joseph renforce la puissance de l'évocation qui consiste ici à mobiliser plusieurs sens simultanément : la vue, l'ouïe et même l'odorat.
- 25 Parmi les accessoires dotés d'une forte charge symbolique, il faut citer les livres¹⁹. Ils apparaissent à deux reprises, premièrement dans la *Comédie de l'Adoration des Trois Roys* quand Balthasar reçoit l'Ancien Testament offert par Philosophie : « Or tiens et voy le thresor que je porte, / Livres icy pour voir, de toute sorte », (v. 185-186). Il doit ruminer les livres (« Mange moy chacun livre », v. 201) pour parvenir au sens caché²⁰. Ces livres sont ouverts, ce qui signifie que leur contenu, caché aux gentils, est désormais accessible : « Des prophètes couvertz, / Voicy les livres ouvertz » (v. 213-214). L'effet de la lecture est immédiat et Balthasar se convertit : « Par cest escrit je voy / Ce que fermement croy » (v. 231-232), mais il recevra la vraie foi plus tard grâce à Intelligence divine²¹. L'apparition des Écritures sur

scène a un impact théologique non négligeable, parce que ce sont les livres saints qui attirent principalement l'attention des spectateurs, alors que traditionnellement c'était le rôle des dons des rois au petit Jésus (or, encens, myrrhe). Grâce à cette modification, Marguerite de Navarre a pu remettre la Bible au cœur du mouvement de conversion ²².

- 26 Les Écritures ont un rôle encore plus important dans la dernière pièce de la tétralogie, la *Comédie du Désert*. Marie, seule avec son enfant, reçoit la visite de trois personnages allégoriques, Contemplation, Mémoire et Consolation, qui apportent chacun un livre (livre de la nature, l'Ancien et le Nouveau Testaments). Ces dons déclenchent à chaque fois une longue lecture contemplative, ce qui leur confère un statut particulier et concentre sur eux l'attention des spectateurs. La présence des livres était donc encore une fois nécessaire, parce qu'elle permettait de passer de la réalité matérielle du livre à la lecture allégorique. Leur matérialité est évoquée à travers la mention de la couverture avec sept fermoirs et des pages en parchemin qui sont faites de la peau du Christ :

O Vierge, c'est le doux livre de grace,
Que Dieu par moy rend ouvert en tes mains ;
Tu ne seras jamais d'y lire lasse,
Reconnoissant la peau du Saint des saints
Dont il est fait [...],
La peau delicate
Charité dilate
Comme un parchemin
Et du doigt d'en hault
Escrit ce qu'il fault
Faire en ce chemin. (*Désert*, v. 755-759, 763-768.)

- 27 Chaque détail matériel du livre porte une riche signification spirituelle. Après la transformation du désert en paradis terrestre et le retour de Joseph, tout sur scène devient allégorie, y compris Marie qui est donnée en exemple à tous les chrétiens ²³. La force suggestive de l'image des livres était tellement puissante que Marguerite de Navarre a réutilisé le même motif dans l'épisode de la tour-bibliothèque du troisième livre des *Prisons* ²⁴.

- 28 Le théâtre de Marguerite de Navarre possède une dimension spectaculaire et performative qu'il est essentiel de prendre en compte dans l'analyse. Certes, l'édition des *Marguerites* a modifié la nature du texte théâtral, qui est passé du statut de support de représentation à celui d'œuvre littéraire, intégrée dans une anthologie présentée comme un tout cohérent. Toutefois, il ne faut pas oublier qu'à l'origine, ce texte était un manuscrit destiné à être joué. En le rédigeant, Marguerite de Navarre ne s'adressait pas seulement à l'ouïe – sens traditionnellement privilégié dans la transmission du message religieux – mais aussi à la vue, et même à l'odorat. Elle prolongeait ainsi la tradition du théâtre religieux médiéval, qui accordait une importance majeure à l'expérience sensorielle. La reine mobilisait les ressources du spectacle pour capter l'attention, tout en veillant à ce que la représentation ne trahisse pas les Écritures, mais les rende au contraire vivantes, concrètes et accessibles.
- 29 Les comédies de Marguerite de Navarre illustrent l'intensité de la vie théâtrale à la cour de France où elles s'insèrent dans un environnement performatif riche et complexe, mobilisant une importante culture de la représentation. Mais en même temps, il s'agit d'un théâtre sur mesure, pensé pour répondre aux attentes et à la sensibilité d'un public de courtisans, que la reine connaissait intimement. Ce cercle de spectateurs était réceptif au message évangélique et disposé à accueillir une forme théâtrale qui faisait du spectacle une expérience à la fois esthétique et spirituelle. En définitive, l'œuvre théâtrale de Marguerite, à la croisée du lyrique et du spectaculaire, témoigne de sa volonté de s'adresser avec le message religieux à l'ensemble du *sensorium* du spectateur, pour toucher à la fois l'esprit et l'âme.

NOTES

1 Voir l'introduction dans *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. I : *xvi^e siècle*, éd. Aurore Évain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 14-15. Sur onze pièces préservées, six ont été publiées soit dans les *Marguerites de la Marguerite des princesses*, *tresillustre royne de Navarre*, soit dans la *Suyte des Marguerites de la*

Marguerite des princesses, tresillustre royne de Navarre, Lyon, Jean de Tournes, 1547. Il s'agit des quatre pièces bibliques, de la farce *Trop, Prou, Peu, Moins* et de la *Comédie des quatre femmes*.

2 Sur la vitalité du théâtre renaissant, voir par exemple Charles Mazouer, *Le théâtre français de la Renaissance* [2002], Paris, Champion, « Dictionnaires & références », 2013 et *id.*, « La Renaissance, siècle théâtral », dans Philippe Desan et Concetta Cavallini (dir.), *Le texte en scène : littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2016, p. 19-31.

3 Voir l'introduction à l'édition critique du théâtre de Marguerite de Navarre : *Œuvres complètes*, t. IV : *Théâtre*, Nicole Cazauran (dir.), éd. Geneviève Hasenhor et Olivier Millet, Paris, Champion, « Textes de la Renaissance », 2002, p. 8. Ce sera notre édition de référence. Les comédies bibliques seront abrégées par *Nativité*, *Trois Roys*, *Innocents* et *Désert*. Il faut noter l'existence d'une autre édition critique moderne : *Les comédies bibliques*, éd. Barbara Marczuk avec la collaboration de Beata Skrzyszewska et Piotr Tylus, Genève, Droz, 2000.

4 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. 51-64, ici p. 62, DOI [10.33137/rr.v38i4.8838](https://doi.org/10.33137/rr.v38i4.8838).

5 Pierre Jourda, *Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre (1492-1549) : étude biographique et littéraire*, Paris, Champion, 1930, t. I, p. 297. Au sujet des représentations des pièces de la reine, voir aussi les pages 432-434 de cette étude.

6 Raymond Lebègue, *La tragédie religieuse en France : les débuts (1514-1573)*, Paris, Droz, 1929, p. 99 [N.D.L.R. Citation accessible sur l'éd. Champion de 1929, p. 99]. Nicole Cazauran a déjà voulu prendre au sérieux Marguerite de Navarre comme autrice dramaturge, mais s'intéressait essentiellement à la tension dramatique et à la construction des personnages : Nicole Cazauran, « Marguerite de Navarre et son théâtre : dramaturgie traditionnelle et inspiration sacrée », *Nouvelle revue du xvi^e siècle*, vol. 7, 1989, p. 37-52, [accès restreint Jstor].

7 Voir l'introduction de Verdun-Léon Saulnier à son édition des pièces non bibliques : Marguerite de Navarre, *Théâtre profane*, éd. V. L. Saulnier, Genève / Paris, Droz / Minard, 1963, p. xvii-xx. L'hypothèse d'une troupe italienne

s'appuie sur l'affirmation de Florimond de Raemon d dans son *Histoire de la naissance, progrès et décadence de l'hérésie de ce siècle*, Rouen, 1623, cité d'après P. Jourda, *Marguerite d'Angoulême [...]*, op. cit., p. 433.

8 Darwin Smith, Gabriella Parussa et Olivier Halévy (dir.), *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, « Anthologie de l'avant-scène théâtre », 2014, p. 61.

9 Sur la tétralogie de Marguerite de Navarre et la tradition des Nativités, voir Geneviève Hasenhor, « Représentations et lectures de la Nativité à l'aube de la Renaissance », dans Nicole Cazauban et James Dauphiné (dir.), *Marguerite de Navarre : 1492-1992 : actes du colloque international de Pau*, 1992, Mont-de-Marsan, Éd. interuniversitaires, 1995, p. 365-402.

10 Il existe un écart important entre le nombre moyen de personnages dans chacune des pièces du cycle de la Nativité et dans les autres pièces : *Comédie de la Nativité* : 24 ; *Comédie de l'Adoration des Trois Rois* : 20 (et les bergers) ; *Comédie des Innocents* : 18 (et un groupe d'enfants) ; *Comédie du Désert* : 13. Dans les autres pièces, ce nombre est réduit : *Le Mallade* : 4 ; *L'Inquisiteur* : 9 ; *Farce, de Trop Prou Peu Moins* : 4 ; *Comédie des quatre femmes* : 10 ; *Comédie sur le trespas du roy* : 4 ; *Comédie de Mont-de-Marsan* : 4 ; *Comédie des parfaits amants* : 6. Il ne faut pas oublier le petit Jésus qui devait aussi se trouver sur scène, la bergère Dorothee exprime sa joie de l'avoir vu : « Maintenant suis bienheureuse et contente : / Noz yeux l'ont veu et noz mains l'ont touché » (*Nativité*, v. 919-920). Joseph embrasse le pied de l'enfant « M'amy, donnez moy son pied » (v. 487), tout comme Philetine, « Ma Dame, au moins son petit bout d'orteil / Pour le baiser vous plaise me donner » (v. 913-914).

11 Sur l'histoire des didascalies et les différents types de manuscrits des pièces de théâtre, voir Véronique Lochert, *L'écriture du spectacle : les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009, p. 65-69.

12 *Nativité*, v. 51, 71 et 74. Bethléem est traditionnellement décrite comme petite en référence à l'Évangile de Mathieu Mt 2,6 qui reprend le passage de Micah (Mi 5,1). Plus loin dans la pièce, quand les bergers arrivent à Bethléem, la ville est encore une fois décrite de la même manière. Le berger Sophron dit : « Voilà le lieu et petite cité » (v. 722).

13 Ils sont tous les trois sur scène et les didascalies indiquent ce que doit faire Joseph : « En regardant le premier hoste » (*Nativité*, p. 37), « Regardant le

second hoste » (p. 38), « Regardant le tiers hoste » (p. 39).

14 Balthasar : « Frapper nous fault à ceste porte, / Pour voir le thresor du dedans » (*Trois Roys*, v. 1085-1086), et Marie : « Joseph, oyez ! L'on frappe à ceste porte » (*Nativité*, v. 1099).

15 Dans *Le Triomphe de l'Agneau*, l'enfer n'apparaît pas non plus. Au lieu de parler de tortures de l'enfer, Marguerite y parle des « mille petits enfers », c'est-à-dire des supplices qui attendent les vrais chrétiens pendant leur vie terrestre. Voir Marguerite de Navarre, *Œuvres complètes*, t. III : *Le Triomphe de l'Agneau*, éd. Simone de Reyff, Paris, Champion, 2001, v. 800-820.

16 Voir aussi la réplique d'Elpison, *Nativité*, v. 626-627.

17 Voir dans *Trois Roys* par exemple les v. 802, 1049 et 1067-1068.

18 *Désert*, v. 1103-1120. Dans la *Comédie de la Nativité*, les bergers ont eux aussi fait des dons à Jésus (fromage, lait, oiseau, fagot de bois et flageolet, *Nativité*, v. 688-700), tout comme les trois rois (or, encens, myrrhe, v. 1149-1252).

19 Sur l'importance de cette valeur symbolique, voir Violaine Giacomotto-Charra, « Aux origines du Texte : représentations des Évangiles dans le théâtre de Marguerite de Navarre », dans Gérard Peylet et Michel Prat (dir.), *Mythes des origines*, Talence, Université Bordeaux 3 / [Pessac, Presses universitaires de Bordeaux], « Eidolon », 2002, p. 43-55.

20 L'ordre donné par Dieu à Philosophie est clair : « Allez à l'un bien tost, Philosophie, / En luy faisant tant d'escritures voir / Que, pour sçavoir, de soy il se deffie, / Et qu'il congnoisse un Dieu, où il se fie. / Faites luy voir des Prophetes le livre, / Qui de mes faitz sy bien le certifie / Qu'il soit d'erreur pour tout jamais delivre. », *Trois Roys*, v. 50-56.

21 Les mêmes livres de l'Ancien Testament apparaissent aussi dans l'échange entre les rois et Intelligence, qui leur en explique le sens : voir *Trois Roys*, v. 625-766. Les répliques des rois témoignent de l'effet spirituel immédiat : Melchior : « Je sens mes yeux ouverts » (v. 773), Gaspard : « J'en voy par l'Escriture / La verité sy pure / Que j'en gousté l'esprit. » (v. 782-784).

22 Chaque roi reçoit un don de Dieu pour l'inciter à la conversion. Ce sont les écritures pour Balthasar, la souffrance pour Melchior et l'illumination pour Gaspard.

23 Le personnage de Marie a attiré déjà l'attention de nombreux critiques. Parmi les études récentes, il est possible de citer Dariusz Krawczyk, « "Livre

écrit plein de foy et d'amour". Quelques remarques sur le rôle de la Vierge dans l'œuvre de Marguerite de Navarre », *Romanica Cracoviensia*, 2010, p. 127-138 ; Violaine Giacomotto-Charra, « La Vierge aux Livres : figures mariales et transmission du savoir biblique dans le théâtre de Marguerite de Navarre », dans *Le donne della Bibbia - La Bibbia delle donne*, éd. Rosanna Gorris Camos, Vérone, Schena Editore, 2012, t. 26, p. 111-133 ; Olivier Millet, « Le théâtre marial de Marguerite de Navarre. Scène 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, 2020, p. 275-288, DOI restreint [10.1515/9783110665109-014](https://doi.org/10.1515/9783110665109-014).

24 Les livres qui construisent la bibliothèque-prison sont d'abord fermés, parce que le protagoniste ignore leur vrai sens, et ne s'ouvrent qu'après l'illumination. C'est par la description des livres représentant tous les domaines du savoir que commence le troisième livre de ce poème ; voir Marguerite de Navarre, *Œuvres complètes*, t. XI : *Les Prisons* suivi de *La Navire*, éd. Jean Lecointe et Simone de Reyff, Paris, Champion, « Textes littéraires de la Renaissance », 2023, livre III, v. 40-300. La description du Nouveau Testament est très similaire à celle de la *Comédie du Désert* : « Couvert estoit de la peau d'un aigneau, / Goutté de sang tresvermeil et nouveau, / De sept fermans fermé » (*Désert*, v. 297-299).

ABSTRACTS

Français

Cet article examine le cycle des comédies bibliques de Marguerite de Navarre sous l'angle performatif. Jusqu'ici étudiée principalement pour ses aspects spirituels et littéraires, cette tétralogie contient de nombreux éléments qui permettent de reconstruire comment Marguerite de Navarre a conçu la mise en scène, l'espace, les personnages et le rôle des accessoires. Malgré leur modestie par rapport aux mystères, ces comédies bibliques visent à capter l'attention des spectateurs tout en renforçant la portée spirituelle de l'œuvre.

English

This article examines Marguerite de Navarre's cycle of biblical comedies from the point of view of performance. Although hitherto studied mainly for its spiritual and literary aspects, this tetralogy contains many elements that enable us to reconstruct how Marguerite de Navarre conceived the staging, space, characters and role of the props. Despite their modesty compared to

the mysteries, these biblical comedies aim to capture the audience's attention while reinforcing the spiritual significance of the work.

INDEX

Mots-clés

didascalie, évangélisme, mise en scène, mystère, Nativité, théâtre renaissant

Keywords

didascalia, evangelism, staging, mystery, Nativity, renaissance theatre

AUTHOR

Dariusz Krawczyk

Université de Varsovie (Pologne)

IDREF : <https://www.idref.fr/113938683>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0002-3407-9592>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/dariusz-krawczyk>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000140823261>