

THE UNIVERSITY OF MANITOBA

LA " COMEDIE SUR LE TREPAS DU ROY " DE
MARGUERITE DE NAVARRE

by

Jean BOWMAN

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE
OF : MASTER OF ARTS

DEPARTMENT : ROMANCE LANGUAGES

WINNIPEG, MANITOBA

October 1974

LA "COMEDIE SUR LE TREPAS DU ROY" DE
MARGUERITE DE NAVARRE

by

JEAN BOWMAN

A dissertation submitted to the Faculty of Graduate Studies of
the University of Manitoba in partial fulfillment of the requirements
of the degree of

MASTER OF ARTS

© 1974

Permission has been granted to the LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF MANITOBA to lend or sell copies of this dissertation, to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this dissertation and to lend or sell copies of the film, and UNIVERSITY MICROFILMS to publish an abstract of this dissertation.

The author reserves other publication rights, and neither the dissertation nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

TABLE DES MATIERES

	Page
INTRODUCTION	4
CHAPITRE I	6
Lecture analytique de la <u>Comédie sur le Trépas du Roy</u> .	
CHAPITRE II	36
Lecture Exégétique du Texte	
CHAPITRE III	59
Caractéristiques Structuraux de la " <u>Comédie sur le Trépas du Roy</u> ".	
CONCLUSION	89
BIBLIOGRAPHIE	91

... Qui peust mieuls paindre Marguerite
au vif qu'elle s'estainte de son propre
pinceau, je dy par ses escripts, qui si bien
expriment son esprit, sa doctrine, sa foy,
sa vie que plus n'est besoing ériger des
statues à celle qui s'est assés fait
congnoistre au monde ...

Sainte-Marthe

INTRODUCTION

Dans son introduction au théâtre profane de la reine de Navarre, Verdun-L. Saulnier parle brièvement de l'art dramatique de la Marguerite des Marguerites¹. Il y indique ses conclusions, fondées, il me semble, sur des impressions générales plutôt que sur une analyse méticuleuse des comédies, car ne s'y trouvent en effet que des assertions et des généralités qui, à première vue, peuvent paraître aussi solides que des vérités indiscutables mais qui, après une étude approfondie du texte semblent être superficielles et même inexactes. Pierre Jourda, dans son grand ouvrage sur Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon et reine de Navarre², nous présente un point de vue plus pénétrant, plus détaillé et plus descriptif de l'oeuvre dramatique de cette princesse de la Renaissance française. Les affirmations y sont soutenues par des explications de nature analytique ; mais ces explications ne s'attachent qu'à l'étude de l'intrigue et de la forme, elles ne cherchent nullement à sonder les profondeurs de la composition. En dépit de ses vastes recherches, M. Jourda ne nous propose qu'une analyse limitée : il ne fait qu'ébaucher une comparaison entre la composition dramatique de l'oeuvre de Marguerite de Navarre et la musique.

1

Marguerite de Navarre, Théâtre profane. Première publication collective par V.L. Saulnier. Nouvelle édition revue. Genève : Librairie Droz, 1963.

2

Pierre Jourda, Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre (1492-1549) ; étude biographique et littéraire, 2 vol. (Paris : librairie Ancienne Honoré Champion, 1930).

On voit alors que ni l'un ni l'autre des deux critiques réputés de l'oeuvre dramatique de Marguerite de Navarre, ne s'est occupé de l'analyse profonde de la composition, ce qui sera le sujet de cette étude. Les pages qui suivent, se proposent d'examiner la structure, la forme et les diverses interprétations d'une de ses comédies, à savoir la Comédie sur le Trépas du Roy³ et d'en tirer des conclusions qui peuvent former un point de départ pour une analyse structurale des autres pièces dans ce recueil de son théâtre profane. On a choisi cette pièce en raison de toutes les idées, toutes les réflexions qu'elle évoque chez le lecteur. Une telle richesse nous pousse à analyser, en détail, cette oeuvre afin de mettre en lumière les impressions qu'elle produit chez nous.

La Comédie sur le Trépas du Roy, écrite en 1547⁴ par Marguerite de Navarre, très peu de temps après la mort de son frère, François Ier, traite de la douleur que cet événement occasionne dans sa vie et dans son âme. C'est une lamentation lyrique où l'auteur exprime, par le truchement des personnages d'Amarissime, de Securus et d'Agapy, son angoisse de l'esprit et du coeur, et, par les paroles de Paraclesis, la consolation que lui apporte la foi chrétienne. Tout se passe dans un cadre pastoral où le feu roi, François Ier revêt le nom de Pan et où les bergers pleurent la mort de ce demi-dieu et tâchent à se réconforter dans leur affliction.

³ Le texte utilisé est celui du Théâtre profane. Première publication collective par V.L. Saulnier. Nouvelle édition revue, (Genève : Librairie Droz, 1963).

⁴ Marguerite de Navarre, Théâtre profane, p. 207.

CHAPITRE I

LECTURE ANALYTIQUE DE LA

"COMEDIE SUR LE TREPAS DU ROY"

Avant de considérer les divers niveaux d'interprétations que nous suggère cette comédie, et de la mettre, quant à sa structure et sa technique, en parallèle avec les autres moyens d'expression artistiques du Moyen Age, il nous appartient d'étudier de plus près ce texte, afin d'apprécier sa composition et l'art dramatique de Marguerite de Navarre.

Avant de nous engager dans cette voie, il convient pourtant, que nous nous arrêtions pour considérer les exigences du théâtre et les problèmes auxquels se heurte le dramaturge: une certaine section du public réclame, aujourd'hui, que ce qui se passe sur la scène ait de la vraisemblance et de la spontanéité et que les événements tiennent de la réalité. Grâce à Pierre Larthomas, on peut apprécier les difficultés du genre et les pièges qui attendent l'écrivain naïf:

---Il n'y a, au premier abord, que bien peu de différences entre une conversation et un dialogue dramatique. Dans le théâtre du boulevard, des gens sont dans un salon qui pourrait être le nôtre, et ils plaisantent, se désolent, se brouillent, se réconcilient, exactement

comme dans la vie. Il y a toutefois deux différences essentielles: les paroles échangées n'ont rien de spontané; ce sont des répliques, au sens le plus technique du terme, et un auteur les a écrites. Ensuite, les personnages, puisqu'il s'agit de personnages, ne sont, en réalité, pas seuls. Le public est là pour les voir et les ¹écouter... Cela suffit à tout changer...

d'où le caractère double du langage dramatique, car l'écrivain s'en sert également pour faire communiquer ses personnages et pour agir sur le public qui ne vit pas cette aventure:

...Parler, c'est donc parler à autrui. Sans doute ne s'agit-il pas toujours du dialogue le plus simple; nous pouvons, par exemple, feindre de nous adresser à quelqu'un dans l'espoir qu'un autre entendra des paroles qui lui sont, en fait, destinées; mais ce tiers est là, il est dans la même situation que nous (au sens linguistique du terme) et il vit dans le même temps. Nous vivons avec lui une aventure commune, soumise à une commune temporalité. L'opposition est ici très nette avec le langage dramatique: il est bien vrai que les personnages essaient par leur propos d'agir les uns sur les autres, vivant, en tant que personnages, la même aventure dans le même temps; mais le but suprême de leurs paroles, telles que les a écrites l'auteur dramatique, est d'agir sur le public qui, lui, se contente de regarder et d'écouter cette aventure, c'est-à-dire ne la vit pas. Chaque réplique, de ce fait, a une valeur double: elle est apparemment dite pour un ou des interlocuteurs qu'elle doit renseigner, questionner, indigner, séduire, etc., mais en réalité pour des auditeurs ²silencieux qu'elle feint pourtant d'ignorer...

¹ Pierre Larthomas, Le langage dramatique... Sa nature et ses procédés. (Paris: Librairie Armand Colin, 1972), P. 249.

² Ibid., p. 255.

On ne trouve rien là qui ne se vérifie dans le théâtre de Marguerite de Navarre; en effet cela résume à peu près son art dramatique, tout en laissant de côté la troisième dimension si essentielle au théâtre contemporain, le mouvement physique, la vie même, une qualité inhérente à notre concept théâtral:

...En principe, tout se passe sur la scène comme si le public n'était pas là, caché dans une ombre propice. C'est même en cela que consiste avant tout l'illusion théâtrale. Les personnages ont en public des conversations secrètes; de là l'impression que donnent souvent les grandes oeuvres que l'on a soulevé le toit d'une³ maison... et surpris la vie d'une famille...

C'est cette impression de la vie familiale surprise qui manque à la comédie qui forme le pivot de notre étude; on en est spectateur mais spectateur passif, car ce n'est pas le toit d'une maison que nous y a soulevé Marguerite de Navarre, mais plutôt son coeur, nous permettant ainsi d'en surprendre les émotions, ainsi que ce conflit intérieur entre l'angoisse, le doute, le désespoir, la résignation, le devoir, l'amertume et l'amour.

Bien que la tâche de l'auteur ne change pas avec le temps, à savoir faire parler les personnages comme s'il s'agissait de la réalité, et bien que la parole garde toujours sa fonction fondamentale de communication, qu'elle soit inséparable de la situation et qu'elle s'insère dans le temps nécessairement commun à celui qui

3

Ibid., p. 249.

parle et à celui qui l'écoute, notre tâche de critique dans l'appréciation de cette pièce est rendue plus difficile par l'évolution qui s'est effectuée dans le concept dramatique durant les quatre derniers siècles, mais il nous faut toutefois garder une certaine impartialité et essayer de l'apprécier pour sa valeur intrinsèque, ne cherchant aucunement à y imposer les critères d'aujourd'hui et à juger d'après eux.

L'impression que crée notre poète chez Alice Hulubei:

...Mystique, penchée sur son coeur dont elle scrute les battements, ou le regard tourné vers le ciel avec lequel elle se sent en communication, Marguerite de Navarre s'intéresse plus aux disciplines abstraites de l'entendement qu'au monde des formes et des couleurs. Si elle le fait, c'est surtout pour lui prendre des signes et des conceptions; comme les esprits rêveurs du moyen âge, derrière la réalité, elle voit la signification occulte des gestes et de la matière...⁴

justifie la nôtre et se pose comme point de départ à cette partie de notre étude: -"la signification occulte des gestes et de la matière"-; un autre aspect qu'il nous faut aussi considérer est la composition même de la comédie, c'est-à-dire l'entrée en matière, l'entrée des personnages, l'effet du décor, l'enchaînement de l'action, car

...le texte ne vaut que par rapport à la situation et à l'action qui le mettent en valeur... ce n'est qu'en fonction de la

4

Alice Hulubei, L'Eglogue en France au XVIème siècle: époque des Valois (1515-1589). (Paris: Librairie Droz, 1938), p.257.

situation que le texte existe...⁵

Tout écrivain sait que la partie la plus difficile de son oeuvre est l'introduction, et c'est Pierre Larthomas qui nous explique pourquoi:

Dire que l'oeuvre dramatique forme un tout, c'est constater qu'elle naît du silence et retourne au silence; c'est cette naissance... qui pose à l'auteur dramatique les problèmes les plus délicats. Au début de la pièce, il faut, et c'est l'exposition, définir, en la racontant, la situation initiale et en même temps éveiller suffisamment l'attention du spectateur en le faisant déjà participer à l'action.⁶

Il nous appartient donc d'étudier de quelle façon Marguerite de Navarre aborde la présentation de cette comédie et comment elle s'acquiesce de l'entrée en matière.

Au lever du rideau, Amarissime se trouve seule sur la scène et Marguerite de Navarre se sert d'elle pour faire connaître au public ce qui vient d'arriver et pour créer l'atmosphère de la comédie. En débutant par une question de style oratoire et en répétant la phrase "Mais est-il vrai", elle exprime et souligne l'angoisse, l'incrédulité du personnage principal. Le fait qu'elle désigne Pan dès le début (v.2), et parle de lui comme d'un être humain, enracine fermement la comédie dans la réalité et permet au spectateur de saisir l'essence, le thème et la matière de la

⁵Larthomas, le langage dramatique, p. 139.

⁶Ibid., p. 127.

pièce. Les quatre premiers vers renferment une lueur d'espoir, d'optimisme qui se trouve détruite par l'affirmation simple et catégorique du 5^{ème} vers: "C'est vérité". La réaction à cet espoir déchu se ~~manifeste~~ dans une invocation aux yeux, évoquant la manifestation extérieure de l'angoisse, de la douleur et du deuil; il s'agit ici surtout d'une formalité, soulignée par l'emploi du mot "devoir". Après avoir reconnu la mort de Pan et fait appel aux pleurs, Amarissime poursuit son monologue en décrivant la perte dont va ainsi souffrir le monde; elle y explique également pourquoi ce deuil est à la fois public et personnel. Jusqu'à maintenant le poète a su garder un ton impersonnel et objectif dans cette exposition des faits, mais à partir du vers 17, tout change et le ton devient subjectif, ce que souligne le changement de pronom personnel du "nous" au "je". Amarissime se met alors à parler d'elle-même, de la douleur que lui occasionne la mort de ce Dieu et de son désir de se retirer du monde. On se trouve transporté, dans ces quelques vers, des faits à l'âme d'Amarissime, du domaine de la réalité à celui des sentiments, à cela s'ajoute une note divine contenue dans le mot "Dieu" qui nous rapporte à Pan, et nous transporte de ce monde dans un autre. Ayant exprimé ses sentiments, elle en revient au concret et à ce qui se passe sur la scène; on apprend maintenant

pourquoi elle se trouve dans "ce lieu desert" (vv. 25 à 32). Ce monologue se poursuit par un retour au monde intime d'Amarissime, à sa douleur dépeinte comme inconsolable, accablante et désespérée: Amarissime incite la nature à ne pas chercher à la réconforter (vv. 33 à 40). Elle termine par une apostrophe à la voix, le seul moyen efficace qui lui reste pour faire entendre sa douleur. Tout ce mouvement finit par une strophe chantée, qui résume les sentiments qu'Amarissime a exprimés dans les vers précédents. (Bien que les airs qui accompagnent les chants qui sont intercalés dans la pièce aient été identifiés, il a été impossible de les retrouver et par là même de vérifier leurs effets musicaux; mais à en juger par le caractère triste des paroles, on peut facilement imaginer que la musique soulignait cette tristesse, grâce à une mélodie lente et mélancolique.)

Si l'on cherche à analyser cette scène, on y trouvera un enchaînement logique d'idées, renforcé par les conjonctions de coordination utilisées par le poète pour souligner les étapes successives du raisonnement; on remarquera aussi un passage de l'incertitude à la certitude; la première se manifestant dans les questions oratoires du début, et la dernière dans les apostrophes à la nature de la fin, apostrophes qui s'expriment sous forme d'impératifs; entre les deux se trouvent expliquées les raisons de

ce deuil accablant. On y trouvera également un mouvement identique entre les sentiments et les faits, ceux-ci résultant de ceux-là. On remarquera aussi qu'au changement de ton correspond un changement dans la structure de la phrase: lorsqu'Amarissime parle des manifestations de la douleur, elle devient lyrique, s'exprimant par des phrases longues et complexes, mais dès qu'elle parle de sa propre douleur, de son angoisse et de son trouble, les phrases deviennent simples et courtes et d'un rythme haché. On se rendra compte que, malgré la complexité apparente des rimes, leur agencement correspond à la structure de la phrase et au mouvement de la scène; les enjambements de vers s'y trouvent en abondance et soulignent cette correspondance entre la pensée et la phrase. Ce n'est pas l'enjambement seul qui lie les vers entre eux, mais aussi la répétition, car il est à remarquer que chaque nouvelle phrase reprend comme thème, ou sujet, un mot, ou une idée de la fin de la phrase subordonnée qui la précède.

Avant de finir avec l'étude de cette scène, il faut encore considérer la signification de quelques mots, dont se sert notre poète, Marguerite de Navarre. Aux vers 12 et 13 elle parle du loup et de la brebis, deux animaux qui s'opposent puisque celui-là symbolise le mal, la méchanceté, et celle-ci l'innocence, la pureté. "Le lieu desert", dont elle parle au vers 25, a, d'après Cirlot, un

symbolisme net et profond, car il est l'endroit le plus propice à la révélation divine: le désert est dans une certaine mesure un paysage négatif, il représente le domaine de l'abstraction situé en dehors de la sphère de la vie et réservé aux méditations transcendentes; le désert nous renseigne aussi sur la désolation intérieure d'Amarissime. De plus le désert est le domaine du soleil, non du soleil créateur de l'énergie sur la terre, mais du soleil, radiance céleste qui éblouit et aveugle par sa présence même; la sécheresse brûlante du désert est le climat par excellence de la spiritualité pure et ascète, de la consommation du corps aux fins de salut de l'esprit. On connaît l'esprit dévot de Marguerite de Navarre, et sans doute connaissait-elle toutes les implications de cette courte phrase, implications qui peuvent nous échapper aujourd'hui si l'on ne cherche pas à pénétrer les mots, les idées de la comédie. Ce n'est qu'au vers 29 qu'elle prononce le mot "mort" pour la première fois, mot qui met un terme à tout. Ses allusions à la nature aux vers 27 et 28 nous annoncent son désir de la mort, car elle exprime là son opposition à toute forme de vie, symbolisée par la nature. Au vers 34 sont cités trois oiseaux et on peut très bien comprendre pourquoi elle les appelle dès que l'on prend connaissance de leur signification occulte. Il paraît que les oiseaux devaient traditionnellement accompagner les festivités joyeuses d'une entrée royale⁷; ils représentent les esprits, les anges, et l'aide surnaturelle,

7

George R. Kernodle, From Art to Theatre, Form and Convention in the Renaissance, (Chicago and London: Univ. of Chicago Press, 1944). p.66.

ils sont symboliques de l'âme. En les invoquant, elle laisse voir la profondeur de son angoisse et de sa douleur.

L'arrivée de Securus sur la scène interrompt le chant d'Amarissime, et marque le début de la deuxième scène. Son apparence et ses premiers vers nous paraissent, sur le moment, artificiels et forcés, car il s'exprime comme s'il n'avait pas conscience de la présence d'Amarissime. Ceci s'explique par le fait que le décor est disposé de telle manière que l'on voit sur la scène un vaste paysage qui représente dans sa diversité des endroits assez distincts et séparés l'un de l'autre; Saulnier en décrit sa conception dans l'introduction à la pièce,⁸ mais puisque l'on n'a aucune indication de décor outre que celle qui se trouve dans le texte, chacun est libre de l'imaginer comme il veut.

Securus entre, parlant à haute voix et s'adressant à Pan; il se fait la voix de la raison, tant sa plainte est logique et rationnelle, ne s'écartant jamais de la réalité et des faits; pour lui le luth est l'instrument de la joie, de la gaieté, ce qu'il fuit, donc il le met de côté. C'est un homme pratique, d'action qui ne sait écouter les sentiments. Ce monologue est interrompu par la voix d'Amarissime qui est tant accablée par la douleur qu'elle ignore l'arrivée de

8

Marguerite de Navarre, Théâtre profane. Première publication collective par V.L. Saulnier. Nouvelle édition revue, (Genève: Librairie Droz, 1963) p. 213.

Securus. Celui-ci cependant est beaucoup moins accablé par la douleur que ne l'est Amarissime; il entend sa voix et parvient à déceler les causes de sa plainte ainsi que son état d'âme. Au cours de ce petit discours, on apprend que son entrée sur scène n'avait rien de fortuit, car il cherchait Amarissime (v.71) qui poursuit sa plainte, oublieuse de tout ce qui n'est pas sa douleur. A partir du vers 83, un dialogue s'engage entre ces deux personnages: les premières paroles que Securus adresse à Amarissime reflètent, dans leur brusquerie, son esprit pratique; les termes de tendresse qui les ponctuent n'atténuent guère leur rudesse, s'ils adoucissent un peu le ton. Amarissime donne à Securus une réponse où percent sa faiblesse et son désespoir; le ton devient doux et contraste fortement avec la rudesse de Securus; l'effet pathétique que produisent ces vers est dû à la répétition de l'adverbe "tant", placé aux endroits accentués dans les vers et à l'inversion des mots dans les phrases. Elle ne parle ici que de son propre point de vue, que d'un examen de ses propres sentiments. Securus s'associe à sa douleur; mais il ne se laisse pas affaiblir par elle; les syllabes brèves des vers et leur tension nous communiquent une impression de force. Pour lui, au moins, il apparaît de nouveau que le remède à la douleur se trouve dans l'action. Amarissime rejette les propos de Securus d'un ton doux souligné par les syllabes inaccentuées des vers, et par la manière dont elle s'adresse à son compagnon, -elle le nomme au début

de ses discours. Il est à remarquer qu'aux vers 95 à 97 elle parle d'elle-même à la troisième personne, ce qui a pour effet de renforcer l'impression qu'elle plaide sa propre cause et qu'elle aspire à la tranquillité. Au vers 98, elle retourne à la première personne et explique pourquoi elle cherche la solitude; la structure embrouillée de ces trois vers reflète sa propre confusion d'esprit, tout comme les voyelles sourdes renforcent l'impact de sa douleur et de son désespoir. Elle y parle de l'abandon qui symbolise la mort et la résurrection, car se sentir abandonné, c'est essentiellement se sentir délaissé par le "dieu dans nous", c'est-à-dire perdre de vue la lumière éternelle au sein de l'âme. Securus contre cette excuse par une question directe, lui rappelant les affaires quotidiennes et son devoir envers le troupeau dont elle est responsable comme bergère. Comme toujours il parle sans ambages, n'ayant aucun penchant pour les fioritures. Il fait allusion aux deux animaux montagnards, que sont le loup et l'ours, menaces pour le troupeau et l'homme lui-même, mais qui ont aussi une signification symbolique: le loup, nous l'avons vu, symbolise le mal, l'ours évoque le goût inconscient de l'homme cruel et fruste pour le danger. Amarissime pourtant cherche toujours à s'excuser à cause de sa perte personnelle, de sa douleur accablante. Securus lui répond qu'il ne veut pas mettre un terme à sa plainte et à ses pleurs, mais plutôt la soutenir dans sa douleur par sa présence. Amarissime reconnaît enfin ce qu'elle doit à Securus: pour la première

fois, elle sort de sa douleur et parle vraiment à son compagnon, en s'adressant à lui, au lieu de s'exprimer sa propre angoisse; elle lui avoue son amour, son dévouement, ajoutant que seule la mort pourrait y mettre fin. Ayant apaisé pour un moment le chagrin d'Amarissime, Securus cherche maintenant à la consoler, en décrivant ce que sa mort ferait de lui. Amarissime cède à Securus, se résoud à assumer ses responsabilités et se résigne à vivre; elle cherche néanmoins à faire entendre sa douleur, et invite son compagnon à la chanter avec elle. Les six vers qui terminent cette scène expriment les sentiments et l'impuissance que les deux bergers ressentent devant la mort de Pan.

Il est à remarquer que l'agencement de la rime change au cours de cette scène, bien que Marguerite de Navarre garde toujours le vers décasyllabique: tant que Securus se parle à haute voix, la versification reste la même que pour le monologue d'Amarissime, c'est-à-dire qu'elle suit une forme strophique que Saulnier, dans sa note sur la rythmique, nomme "Huitain-type. Strophe ABABBCBC"⁹; mais dès qu'il s'adresse à Amarissime cette versification disparaît et se trouve remplacée par celle que Saulnier nomme "Sizain a: Strophe AAB AAB". On remarque aussi que les vers se repartissent également entre les deux personnages dès qu'ils se rencontrent, que ces derniers se

⁹

Ibid.

reflètent et se complètent dans ces vers, car bien que Securus semble toujours prendre l'initiative, en réalité il ne reprend que les idées, les mots-clefs des paroles d'Amarissime, tant et si bien que cette scène nous rappelle nettement un morceau de musique où deux instruments jouent en solo et dialoguent. Marguerite présente dans cette scène l'opposition qui existe si souvent entre les exigences de ce monde et les désirs de l'esprit.

De même que l'arrivée de Securus interrompit le chant d'Amarissime, de même l'entrée sur scène d'Agapy coupe le chant des deux bergers ; de même que Securus ignorait la présence d'Amarissime, de même Agapy ignore la leur. Agapy fait une entrée similaire à celle d'Amarissime et de Securus qui débutèrent en se parlant à haute voix et en se lamentant, chacun à sa manière, sur la mort de Pan. Avec l'apparition d'Agapy et avec son monologue où s'expriment sa pensée, ses sentiments et ses intentions, on revient à la versification caractéristique des monologues précédents, à savoir le " Huitain type ". Une fois de plus la pensée correspond à l'agencement de la rime, car dans le premier huitain Agapy parle de sa propre perte, et exalte le pasteur disparu ; ces vers nous rappellent les premiers d'Amarissime et nous font penser à la musique où un thème se trouve répété par différents instruments. La douleur qui s'exprime dans ces vers se trouve renforcée par les syllabes douces et inaccentuées, les

voyelles longues et par la répétition de la phrase "Je l'ay perdu". Au vers 133 le ton du discours change et devient évocateur de la mort de Pan; ce changement de ton se reflète dans la structure des phrases qui ne sont plus lyriques et complexes mais deviennent courtes et sèches, un changement qui se trouve souligné par des voyelles courtes et tendues, qui en même temps renforcent par leur timbre l'état d'âme qui s'exprime dans ces vers. Dans ce huitain (vv 132 à 140) Agapy décrit la mort de Pan: il passe de la réalité même à la conception chrétienne de la mort, c'est-à-dire l'ascension directe de l'âme au ciel. A partir de ce moment-là, le chant d'Amarissime interrompt le monologue, et, chose étrange, ses paroles reprennent l'idée de l'ascension au ciel, du triomphe de l'âme dont parle Agapy et elle la développe. Agapy poursuit son monologue, mais bien qu'il souffre de la mort de Pan, il n'est pas accablé au point de devenir insensible à toute autre chose; il réagit en effet au chant qu'il entend. Sa réaction le montre comme un homme perspicace, sensible aux troubles d'autrui et prêt à secourir, ainsi que le prouve son apostrophe à "l'oyseau" au vers 157, car l'oiseau symbolise l'âme, le messager, porteur des nouvelles célestes, et l'aide surnaturelle. Dans l'intervalle Amarissime poursuit sa plainte: tout comme les strophes précédentes de son chant reprenaient un des thèmes du monologue d'Agapy, ces strophes reprennent et élaborent un des thèmes des vers précédents, celui du deuil et du chagrin. La voix d'Agapy

interrompt de nouveau le chant d'Amarissime, et le réveil spirituel dont il parle se reflète dans le changement de rythme, car le poète diminue ici la longueur du vers de deux syllabes, et a recours aux voyelles brèves ce qui contraste fortement avec ses vers précédents. Agapy exprime ici la parenté de sentiment qu'il devine exister entre lui et cette "voix d'une non faincte". Les deux derniers vers de la complainte d'Amarissime dépeignent son état d'âme, et, une fois de plus, le poète renchérit sur une idée exprimée dans les vers précédents, communiquant ainsi aux spectateurs ce qu'Agapy ressent instinctivement. A l'inverse de la scène précédente qui faisait appel à la raison et la mettait à l'honneur, cette scène s'attache à l'intuition qui jaillit de l'amour de l'homme et de la connaissance de ses besoins spirituels; alors que l'on avançait de façon logique dans la scène précédente, on avance ici par association de sentiments.

La quatrième scène se signale par la réunion des trois bergers, Amarissime, Securus et Agapy. Ce dernier effectue la transition entre les deux scènes en faisant appel à Amarissime, dont il croit avoir reconnu la voix qu'il désire néanmoins identifier; mais si forte est sa conviction qu'il n'attend aucune réponse à sa question et y répond derechef lui-même (cf vv. 153 à 156); on peut voir là une nouvelle manifestation de son don surnaturel qui lui permet de prévenir les

besoins spirituels d'autrui. Les vers 199 et 200 nous font comprendre que la rencontre entre ces trois bergers n'a rien de fortuit, car, comme Securus, Agapy cherche Amarissime. On entend maintenant Securus, dont la voix s'élève en un chant où s'expriment sa douleur et son malheur. La perspective est devenue subjective, introvertie, ce qui se retrouve dans l'utilisation du vers décasyllabique, caractéristique de l'introspection, de la pensée formulée. Malgré ce repliement sur lui-même, Securus garde toujours une certaine maîtrise de ses sentiments et ne se laisse pas emporter par eux, mais cherche plutôt à les exprimer. Amarissime coupe la parole à Securus, car elle a entendu l'appel d'Agapy; Marguerite de Navarre garde toujours le vers décasyllabique bien qu'Amarissime s'adresse, selon toute vraisemblance, à Securus; elle ne lui parle en effet pas, mais de nouveau se parle à haute voix, exprimant sa pensée intime; l'urgence de sa pensée se fait sentir dans les voyelles brèves et dans l'impératif par lequel elle débute et qui s'oppose à la manière douce avec laquelle elle s'adressait jusqu'alors à Securus. Le désir de la présence d'Agapy s'exprime dans ces vers, un désir déjà pressenti par Agapy et auquel il a déjà réagi. La voix d'Agapy se fait entendre de nouveau, mais cette fois-ci, il chante sa propre douleur qui est si profonde qu'il n'arrive pas à l'exprimer, et si accablante qu'il souhaite la mort, tout comme Amarissime aux vers 190

à 192; ce désir qui met, lui aussi, un terme à tout, semble se faire l'écho des sentiments d'Amarissime car ces vers (217 à 224) expriment les mêmes réactions que celles d'Amarissime(vv.187 à 192)! Celle-ci, ayant sans doute entendu la voix d'Agapy, poursuit son soliloque où elle affirme l'identité d'Agapy, et son assurance se reflète dans les voyelles brèves et fortes du vers 225. Au vers suivant cependant, le timbre change et le ton redevient triste, imitant le mouvement vers l'introspection, mais cette descente en soi est de courte durée, car au vers 229, Amarissime retrouve une parfaite maîtrise d'elle-même, ordonnant à Securus d'appeler Agapy, ce qu'il fait sans tarder. Avec la réponse d'Agapy au cri de Securus, le rythme change: Marguerite de Navarre revient à la strophe de six vers à la versification AAB AAB, tout en gardant toujours le vers décasyllabique; un agencement de rime qui nous rappelle le dialogue de Securus et d'Amarissime à la deuxième scène. De nouveau les vers se repartissent entre les deux personnages de la même façon qu'à la scène 2; c'est-à-dire que celui qui parle le premier semble avoir l'initiative, mais en réalité celle-ci appartient à celui qui parle le dernier, à savoir Securus, car c'est lui qui introduit les idées nouvelles tout en répondant aux questions d'Agapy. Dans ce dialogue où Agapy veut savoir comment se joindre à ses compagnons, Marguerite de Navarre se sert de plusieurs mots de valeur symbolique: le premier à remarquer est le mot "sault" au vers 237; Saulnier l'explique en ces termes:

Ce "saut" a une valeur symbolique:
l'exaltation de l'âme passant du registre
humain au plan divin...¹⁰

Selon toute vraisemblance, une telle interprétation est valable si l'on considère la disposition des personnages - Securus se trouve dans un endroit plus élevé qu'Agapy (v.233)- mais si l'on considère le caractère de ces deux personnages, on ne peut pas s'empêcher de penser que ce saut est un saut vers le bas et non un saut vers le haut, car cet impératif - "faictz donc icy ung sault" - est donné conformément à l'ordre d'Amarissime, et on sait qu'elle se trouve, psychologiquement, à un point très bas, accablée de chagrin et de désespoir. Ce commandement cache, en effet, un appel au secours.

Le chemin, qu'Agapy doit suivre afin de rejoindre Securus, n'est pas sans signification non plus: le fait qu'on désigne par les formules "de la grand'croix", "le chemin de la haulte montaigne", ne veut plus rien dire pour Securus; pour lui elles le distinguent tout simplement de tous les autres chemins du voisinage; mais cette phrase veut dire quelque chose pour Agapy, ainsi que le révèle sa réponse (vv. 245 à 247); en effet, on pense tout de suite à la crucifixion et à la souffrance qu'elle a occasionnée au coeur des intimes de Jésus. La croix qui se trouve au centre mystique du cosmos devient le pont, ou l'échelle, par lequel l'âme peut atteindre Dieu. Elle

¹⁰

Ibid, p. 225.

affirme alors le rapport primitif entre le céleste et le terrestre, mais elle représente aussi l'union des contraires, mariant au principe spirituel celui du monde, d'où sa signification de symbole de l'agonie, de la lutte et du martyre qu'elle revêt ici pour Agapy, et qui est renforcée par l'observation de Securus au vers 248.

Cette versification que Saulnier nomme "Sizain a" se rompt au vers 257, juste après que Securus souhaite la bienvenue à Agapy; afin de signaler le changement de ton et de sujet Marguerite de Navarre recourt au vers pentasyllabique à l'agencement de rime AAB CCB. Les critiques manifestent une certaine dureté à propos de ces quelques vers: Alice Hulubei dit que:

"...l'invitation sautillante que Securus lance à Agapy où il vante les bénéfices de la simplicité est controuvée. Le berger à court d'inspiration ne s'est-il pas souvenu de quelque Noël lorsqu'il parle de "froide saison" et de tison à chauffer l'humble habitation, autant de détails qui cadrent mal avec un printemps avancé?"¹¹

Pierre Jourda les rejette, presque dédaigneusement:

...Quand Agapy arrive auprès d'Amarissime et de Securus, celui-ci le reçoit - conformément à la tradition - avec des présents rustiques... Croirait-on pas entendre quelque berger béarnais ouvrant sa porte à Marguerite?¹²

Dans son introduction à la comédie, Saulnier les rejette d'un trait:

¹¹
Hulubei, l'Eglogue en France, p. 274.

¹²
Pierre Jourda, Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre. (1492-1549); Etude biographique et littéraire. 2 vol. (Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1930), 1:595.

A la bucolique humaine, d'ailleurs, la
Comédie ne devra guère: le thème du troupeau
(v.102), celui des provisions (v. 257sqq), celui
du luth abandonné (v.61) (motifs traditionnels)
n'inspirent ici que des développements
strictement localisés...¹³

Mais on est néanmoins en droit de se demander si le poète visait à
faire autre chose que la description d'un *modus vivendi* dans ces vers,
qui retrouveront plus loin un écho dans les vers pentasyllabiques
débités par Paraclesis (vv. 446 à 493).

Après cette description de sa vie, Securus aborde le problème
d'Amarissime, et Marguerite de Navarre a recours à la versification
si caractéristique de cette pièce, le "Huitain-type": mais elle ne
garde plus le vers décasyllabique; elle le rejette en faveur de
l'octosyllabe. C'est désormais Securus qui domine le dialogue, et
dans ce combat verbal qui s'engage entre les trois bergers, il contre
leur attitude par des formules rationnelles, et essaie de leur faire
accepter la mort. Quoique Amarissime se montrât la force mobile au
début de cette scène, en provoquant cette rencontre, elle reprend
immédiatement son rôle passif, où elle se laisse diriger par ses
sentiments, un rôle où elle se trouve soutenue par les sentiments
d'Agapy. Ce dialogue cristallise la lutte entre la raison et le
coeur que la mort suscite en l'homme, entre l'acceptation stoïque

¹³

Marguerite de Navarre, Théâtre profane, p. 211.

de la réalité, telle que l'exprime Securus, et la souffrance spirituelle et la défaillance que cette réalité engendre. Afin de rehausser la tension qui doit exister dans ce débat, Marguerite de Navarre répartit les strophes en distiques entre les personnages, tout en donnant l'initiative à Securus; elle recourt à cette astuce dès qu'Agapy se trouve en présence d'Amarissime (v.297). Juste avant que ceci se passe, on a un aparté d'Amarissime; une simple affirmation de la vérité, un cri de l'âme qui lui confère son apparence naturelle et qui révèle, s'il en était encore besoin, sa confusion, son trouble et la nature de son combat intérieur. A l'instar du monologue, l'aparté s'offre tel un procédé de communication, de complicité avec le public, procédé qui permet au poète de faire connaître un personnage de l'intérieur. Cette scène s'achève, comme les précédentes, par un chant à l'unisson; mais on note qu'un changement de versification précède ce chant bien que l'on garde toujours le vers octosyllabique, on revient en effet à la versification des strophes déjà chantées par Amarissime, à savoir le "Sizain "a" ". Est-ce que le retour à cet agencement de rime est le signe d'un changement d'attitude de la part des personnages, ou de ton dans la pièce, ainsi que nous l'avons vu? On a toutes raisons de le croire, car Securus ne cherche plus, à partir du vers 345, à réveiller ses compagnons de leur apathie, à les combattre, mais il se résigne

à ne pas pouvoir triompher de leur douleur et les invite à se joindre à lui en un chant de commun désespoir.

La plainte chantée des trois bergers s'interrompt par l'arrivée de Paraclesis, et par sa parole. Marguerite recourt de nouveau au vers décasyllabique à la versification du "Huitain-type" qui caractérise la pensée formulée, le soliloque: jusqu'à maintenant le monologue nous a permis de pénétrer dans le coeur du personnage, de connaître sa pensée intime et d'identifier les divers personnages, mais cette fois-ci le monologue ne sert pas à ces fins, car il ne s'adresse pas au public, mais aux bergers; il ne nous fait pas connaître ce personnage de l'intérieur: Paraclesis y révèle sa mission et s'identifie, tandis qu'ailleurs c'était un autre personnage qui identifiait les autres. Malgré cette présentation de Paraclesis, Amarissime se trouve contrainte de l'interroger sur son identité: le fait que le poète garde toujours le même mètre semble indiquer que cette question est de pur style oratoire, ne s'adressant à personne et n'attendant aucune réponse; c'est une question qui jaillit de l'émerveillement d'Amarissime. Paraclesis poursuit son introduction tout en répondant à Amarissime. Il est interrompu quelques vers plus loin par une observation d'Agapy, une observation qui nous paraît ténébreuse si l'on oublie les caractéristiques et le rôle d'Agapy

dans la comédie - l'amour chrétien, la foi. En faisant cette observation Agapy reprend la dernière parole de Paraclesis - grâce - et l'élabore, utilisant le mot "fontaine" qui symbolise la force vitale de l'homme et de toutes choses, la vie même qui est la source de la vie secrète et de la force spirituelle; le besoin de cette source surgit surtout quand la vie d'un individu se trouve paralysée et tarie - la vie d'Amarissime est ainsi peinte dans cette comédie. Paraclesis ignore l'interruption d'Agapy, et poursuit son discours, débité d'une manière logique comme l'indique l'emploi des conjonctions "mais", "bien que", "quoy que", "car", "si". Ce monologue se termine par une allusion à Pan (vv. 376 à 379), allusion qui nous rappelle les paroles d'Agapy.¹⁴

A propos de la fonction du monologue au théâtre, Pierre Larthomas dit:

Le monologue intervient le plus souvent
à un moment critique pour un des personnages,
il marque un moment essentiel de l'action,
en souligne la gravité, attire l'attention¹⁵
sur le désarroi et la perplexité du héros.

N'est-ce pas le rôle du soliloque de Paraclesis dans l'ensemble de la comédie, car ne se trouve-t'on pas au point psychologique le plus bas de la pièce?

¹⁴

Cf. vv.138 à 139.

¹⁵

Larthomas, Le Langage dramatique, p. 374.

Après cette exhortation faite par Paraclesis aux bergers afin qu'ils quittent leur deuil, la versification change de nouveau; le poète revient à la versification du "Sizain "a" " dont il s'est déjà servi dans les dialogues entre Securus et Amarissime, et, plus tard, entre Agapy et Securus. Les vers se répartissent en tercets entre les personnages et c'est Paraclesis qui domine la conversation et qui prend l'initiative bien qu'il ne donne l'impression que de répondre aux paroles d'autrui.

Dans les vers qui suivent son introduction, Paraclesis s'exprime comme, avant lui, Agapy, en termes abstraits et symboliques. Il parle de "couronne de Roy" (v.385): la couronne est le symbole de la prééminence et le signe du succès, du couronnement; la signification de ce terme dépasse l'acte même pour s'attacher à son auteur: quant au mot " Roy", il symbolise l'homme archétype et universel aussi bien que le principe souverain ou gouvernant, la conscience suprême; et un couronnement est en même temps l'équivalent de la réussite, de la victoire et de l'accomplissement parfait; avec ces paroles, qui reprennent celles d'Amarissime, Paraclesis nous transporte au niveau spirituel et fait appel à la foi, à l'amour et aux idées abstraites qui ne se comprennent pas facilement.¹⁶ Au vers 400,

¹⁶

Voir vv.389 à 394.

Agapy fait allusion à la séparation des boucs et des brebis, animaux que l'on associe respectivement avec le diable et le Christ. Il est clair que Paraclesis apporte le confort spirituel dont parle l'Evangile qui était si bien connue de Marguerite de Navarre et qui s'intégrait si complètement à sa foi et à sa vie: et de même que la scène précédente présentait le conflit entre la raison et le coeur, de même cette scène concrétise la lutte entre la foi, illustrée par Paraclesis, et la défaillance humaine, illustrée par Amarissime, Securus et Agapy. Ce n'est que lorsque Paraclesis s'exprime dans le langage concret et qu'il recourt aux faits du passé qu'il réussit à vaincre le désespoir incommensurable d'Amarissime; et si Securus et Agapy se laissent vite reconforter (vv.404 à 415), la tâche est plus difficile avec Amarissime. Dès qu'elle admet qu'elle désire avant tout le bonheur de Pan, Paraclesis poursuit son entreprise de persuasion en opposant la souffrance de l'homme et son malheur sur la terre à la vie tranquille et au bonheur céleste. Au vers 446, le poète reprend le vers pentasyllabique à la versification AAB CCB, qui nous rappelle le discours de Securus à Agapy, lorsqu'il lui souhaite la bienvenue. Les vers de ce discours peignaient la vie de Securus, et ces vers-ci décrivent la vie morale, la vie spirituelle de l'homme. Paraclesis y fait allusion aux deux éléments symboliques de la vie chrétienne; le feu et l'eau (v.480). Le premier représente la

transformation et la régénération; passer par le feu symbolise la transcendance de la vie humaine; il embrasse le bien et le mal. Le dernier, l'eau, représente aussi la transformation et la régénération; cet élément est sans limite et immortel, le début et la fin de toutes choses terrestres et, en même temps, le médiateur entre la vie et la mort.

Le rythme des vers décasyllabiques disposés en sizain se rompt de nouveau au vers 500, où Amarissime débite ce que Saulnier appelle "sa profession de foi".¹⁷ Le poète recourt ici à un mètre irrégulier - deux vers décasyllabiques suivis d'un vers à quatre syllabes: la versification est en tercet, ce qui correspond à la disposition des vers, mais ni l'une ni l'autre ne correspond à une pensée qui dépasse les limites de la forme. Une telle asymétrie est significative de la confusion d'Amarissime. Dans ce discours qui se divise en deux parties: - des vers 500 à 504, et des vers 505 à 516 - elle raisonne à propos de la foi et de l'amour qui rend l'homme égoïste; elle réussit enfin à les réconcilier dans l'amour chrétien qui exige que l'on souhaite le bien d'autrui tout en s'oubliant. Paracletis reprend la parole après Amarissime, et on retourne au mètre régulier des vers décasyllabiques mais à une versification tout à fait nouvelle dans cette pièce, la versification ABBA. C'est un discours bien fondé sur les faits qui viennent de se passer et logique comme le

17

Marguerite de Navarre, Théâtre profane, p.215.

montrent les conjonctions; Paraclesis réitère les paroles consolatrices et réconfortantes de l'Evangile qui forment une partie intégrante de la foi chrétienne.

La comédie se termine par des remarques de la part des trois bergers; on revient au mètre caractéristique du dialogue - le vers décasyllabique à la rime du "Huitain-type", où tous se mettent d'accord sur la suggestion faite par Securus d'exprimer leur reconnaissance et leur joie en louant Dieu par le chant.

Cette scène est vraiment le point culminant de la pièce, car on y passe de Pan mort à Pan vivant; de la séparation physique à l'unité spirituelle; du désespoir à la foi, car pour finir la croyance en la vie immortelle, en la résurrection de l'homme triomphe de la défaillance et du désespoir humain et la pièce qui a commencé sur une note d'angoisse, qui est passé par le désespoir, le plus profond chagrin, se termine sur une note d'espérance et d'acceptation des souffrances humaines.

Après avoir étudié de près cette pièce, on est à même d'apprécier l'art et l'habileté de Marguerite de Navarre dans la composition de la Comédie sur le Trépas du Roy. Bien que le langage, écran interposé

entre l'esprit et la chose, soit, dans son épaisseur opaque et ambiguë, le principal obstacle à la communication entre la connaissance et son objet, le langage humain, création artificielle dont rien ne garantit la validité ontologique, est en effet superflu.¹⁸ Marguerite de Navarre réussit cependant à capturer un moment, une expérience. Comme Mallarmé a écrit, les mots s'allument de reflets réciproques, car c'est le mot qui devient une unité et se charge d'une sorte de valeur magique, faite à la fois de sonorité, de puissance, d'évocation; les mots, à la différence du langage courant, sont projetés les uns contre les autres, pour qu'un effet en jaillisse;¹⁹ comme Valency a écrit à propos de la poésie moyennageuse, l'état d'âme se reflète dans le vers; la tranquillité se traduit par des sons doux, sans heurts, tandis que le chagrin, l'angoisse, le désespoir s'expriment par des sons correspondants, des sons rudes, aigus, aigres, sombres et sévères. On a vu comment Marguerite de Navarre s'est servi, d'une part, de l'agencement des rimes et d'autre part, des vers de longueur variée pour souligner des moments différents de la pièce; comment elle s'est servi du soliloque pour présenter les personnages de l'intérieur et les identifier; on a vu également qu'elle a donné un registre différent à chaque personnage et que chaque tableau se suivait sans la moindre interruption donnant de la continuité à la pièce, une

18

Philippe de Lajarte, "L'Hepta méron et le ficinisme" Revue des sciences humaines XXXVII (1972), p.369.

19

Grammaire Larousse du français contemporain, 1964. p.465.

continuité que renforce le décor, disposé d'après les coutumes du Moyen Age. Bien que Marguerite de Navarre se servît du drame pour donner une forme vivante à sa pensée, que cette pièce reflète son état d'âme à un moment donné, il faut admettre que la sincérité, la simplicité et le naturel, qui se répandent à travers cette composition, la rendent agréable à l'esprit tout comme l'art de Marguerite de Navarre la rend agréable à l'oreille et à la vue, aussi bien qu'efficace comme moyen d'expression et oeuvre dramatique.

* * *
* * * * * *
* * *

CHAPITRE II

LECTURE EXEGETIQUE DU TEXTE

Bien que l'on ait beaucoup écrit à propos de Marguerite de Navarre et de son oeuvre la plus connue, c'est-à-dire l'Heptaméron, un recueil de nouvelles qui parut une dizaine d'années après sa mort, on n'a guère écrit sur son théâtre. Même parmi ceux qui y consacrèrent leur attention, on peut trouver une certaine tendance double, à savoir l'analyse des idées de cette princesse de la Renaissance française et l'étude critique de ses comédies. Tous semblent se contenter de généralités, de conclusions sur ses intentions en tant qu'écrivain, mais ils ne semblent pas chercher à les appliquer à leur analyse de l'oeuvre. Ce chapitre a pour objectif d'établir des rapports entre ces généralités et son oeuvre grâce à une étude détaillée de la Comédie sur le Trépas du Roy.

Tous s'entendent sur la raison pour laquelle Marguerite de Navarre chercha à s'exprimer dans la forme dramatique ainsi que dans la poésie et dans la prose ; elle y trouvait un moyen de mettre à jour le conflit intime dont elle souffrait, et de réconcilier des contradictions qui la hantaient. Voici ce que Verdun-L. Saulnier en dit :

Et c'est bien de toute sa longue
interminable crise de conscience, que son
théâtre profane porte témoignage.
Et un essai de guérison. Car,
quand elle parle en son nom,

dans ses longs poèmes lyriques,
on la voit crucifiée, par l'in-
quiétude de ne pas suivre la
vraie voie. Son théâtre repré-
sente un effort particulier
pour forcer l'impasse, en
jetant sur scène des créa-
tures qui, elles, ont chacune
une opinion arrêtée, et les
forçant à s'expliquer, par le
heurt même de leur contact.¹

Ceci ne l'empêche pas de voir dans la Comédie sur le Trépas du Roy rien
d'autre qu'une méditation lyrique, une déploration rhétorique présentée
sous forme de consolation évangéliste.² En parlant des personnages, il
nie ce qu'il dit dans son Introduction :

Les personnages n'habillent pas
ici, comme c'est si souvent le
cas chez elle, un certain nom-
bre d'attitudes différentes
de l'âme. Ils ont une clef
historique.³

et il continue en les identifiant, se contentant d'une seule interpré-
tation, l'interprétation historique.

Malgré le jugement que passe Pierre Jourda sur cette comédie,

... une méditation lyrique, où,
sous la forme d'une pastorale
allégorique, elle a voulu

¹ Marguerite de Navarre, Théâtre profane, Première publication collective
par V.-L. Saulnier. Nouvelle édition revue. (Genève : Librairie Droz, 1963).
p. XXIV.

² Ibid., p. 208.

³ Ibid., p. 212.

concrétiser le conflit qui s'est livré en elle entre son deuil et sa résignation chrétienne. C'est moins une comédie que la peinture de son état d'âme : elle veut montrer comment les consolations religieuses ont triomphé en elle de la douleur humaine.⁴

il ne cherche pas à approfondir cette observation, à l'appliquer à cette pièce ; il n'a cherché qu'à découvrir, à percer l'identité des personnages réels qui servirent de modèles aux personnages fictifs sans prêter la moindre attention à la valeur allégorique et symbolique de leurs noms. Il prétend néanmoins que deux des personnages jouent un rôle symbolique, celui de " l'humanité défaillante devant la douleur ".⁵ A vouloir opérer une identification historique des personnages, on ne cherche pas à pénétrer plus en avant dans la pièce et à trouver d'autres significations aux personnages ainsi identifiés. Alice Hulubei pénètre les apparences et découvre, comme Pierre Jourda, qu'elles cachent un état psychologique ; elle décrit cette comédie comme :

... une élégie funèbre et une consolation qui contient une signification morale qui développe avec l'action.

" Sans doute la figure de Pan domine ; c'est lui que l'on pleure ; il est le centre vers lequel convergent les "

4

Pierre Jourda, Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre, (1492-1549). Etude biographique et littéraire. 2 vol. (Paris : Librairie Ancienne Honoré Champion, 1930), 1 : 593.

5

Ibid., 1 : 593.

sentiments. Mais parallèlement au thème du poème, évolue un état psychologique dont l'héroïne est Amarissime. Si le sujet apparent est la complainte sur Pan, le but réel du poète est de suivre pas à pas dans l'âme d'Amarissime... la transition entre la douleur et l'espoir.⁶

Elle voit dans le personnage d'Agapy, qu'elle identifie comme Henri II, le symbole⁷ de l'amitié, mais ne parle nullement de valeur symbolique pour les autres personnages. Pour trouver une explication étymologique des noms d'Amarissime et de Securus, il nous faut consulter Saulnier, qui nous les interprète comme " la très-amère " et " l'ami sûr " ⁸, mais lui non plus ne parle pas de leur valeur allégorique ou symbolique. Les trois critiques se contentent de voir dans le personnage de Pan, le feu roi, François Ier, sans chercher à interpréter l'allégorie que représente Pan, à pénétrer les apparences, à savoir la pluralité des personnalités que peut revêtir Pan, sans chercher à sonder les profondeurs et surtout à rétablir les relations qui pouvaient exister entre le personnage et Marguerite de Navarre. On s'est arrêté à une interprétation historique en dépit de nombreuses autres possibilités, dont la clef se trouve dans le personnage de Pan.

⁶ Alice Hulubei, "Le berger Agapy dans la Comédie sur le Trépas du Roy de Marguerite d'Angoulême," Humanisme et Renaissance 1 (1934). p. 130/1.

⁷ Ibid., p. 131.

⁸ Marguerite de Navarre, Théâtre profane, p. 212.

Pour étudier ce personnage, essayons de n'en négliger aucun aspect, à commencer par sa valeur historique fondée sur le titre et sur le poème de Clément Marot, Eglogue au roy seys les noms de Pan et Robin. Il ne faut pas oublier que Marguerite de Navarre était une princesse de la Renaissance et se passionnait pour la lecture et les études ; le fait qu'elle emploie le nom Pan pour désigner le mort, et adopte un cadre pastoral pour sa comédie indique sa connaissance des personnages de la mythologie classique, où Pan a plusieurs identifications. Il est d'abord berger qui surveille ses moutons : son rôle est donc de guider, de mener ses troupeaux. De ce caractère fondamental du rôle de berger découle l'analogie avec Dieu le Père et Dieu le fils, Jésus Christ, ainsi qu'avec leurs représentants mondains, les rois et les papes.⁹ Mais comme tout berger, Pan possède le double caractère de pasteur et de musicien - cette association entre la fonction de gardien de troupeau et la musique instrumentale et vocale fut fermement établie chez les Grecs. On suppose qu'il créa l'air musical et la chanson pour embellir sa solitude. Si l'on développe cette idée de musicien pastoral, l'on arrive à son complément hyperbolique : l'idée du poète et, par extension, celui qui protège les poètes, et enfin le roi en tant que protecteur en chef des poètes. Il faut ajouter à cette liste d'identifications, celles de nature divine, car, étant reconnu comme fils d'Apollon, Pan est aussi un dieu musicien, mais en tant que fils d'Hermès, il est reconnu comme dieu des bergers. Et Marguerite de Navarre a su incorporer tous ces aspects dans sa Comédie sur le Trépas du Roy. Ce qui nous intéresse

9

Patricia Marivale, Pan the Goat-God. His Myth in Modern Times. (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1969) p.19.

ici, c'est de savoir comment elle réussit à les coordonner dans cette courte pièce.

Commençons par une considération du nom des personnages. Que Marguerite ait choisi les noms d'Amarissime, Securus, Agapy et Paraclesis pour désigner les personnages de cette pièce, n'est pas une circonstance fortuite, car ils sont autant d'indications de l'état d'esprit du personnage, de son trait caractéristique et de son rôle dans la comédie; toutes choses qui nous aident à comprendre et à saisir l'esprit dans lequel elle la composa. Si l'on cherche l'origine étymologique du nom Amarissime, que l'on identifie comme étant Marguerite elle-même, on verra qu'elle provient du verbe " amarir " qui veut dire " affliger ", " remplir de chagrin ", ce qui en effet reflétait son état d'âme à ce moment-là et que soutiennent le monologue qui commence la comédie, la chanson qui forme un fond musical aux paroles des deux cents premiers vers, et aussi l'identification par Securus d'une Amarissime affligée quand il entre en scène :

Mais n'ay-je pas ouy la foible voix
De la dolente et triste Amarissime ...?
Car à l'oyr presque mort l'estime,
Plaine de deuil du pied jusqu'à la cime.
De désespoir j'ay son chant entendu :
Elle a raison, soit en prose ou en rime,
De lamenter, car elle a tout perdu.¹⁰

et plus tard quand il parle à Agapy . En effet, cet état d'âme se répand à travers toute la pièce et en fournit le ton dominant.

¹⁰ Marguerite de Navarre, " Comédie sur le Trépas du Roy ", Théâtre profane, vv. 69-76.

¹¹ Ibid., vv. 281-284.

Mais il est possible d'interpréter ce nom d'Amarissime d'une autre façon : on peut y voir une dérivation du verbe latin " amare ", qui veut dire " aimer ", " avoir de l'affection pour quelqu'un ". C'est sans doute cette qualité qui fut la cause de son chagrin profond qu'occasionna la mort de son frère, François Ier. C'est dans l'identification d'Amarissime, par Agapy, que l'on trouve cette interprétation du nom , de concert avec la précédente.

O Amarissime, est-ce toy ?
C'est toy qui monstres par ton chant
Que vraye amour et seure foy
Par le temps ne va point laschant.
Las, tu pleures le tour meschant
De la mort, dont plaintes du faictz.¹²

A l'instar du nom Amarissime, le nom Securus peut s'entendre de deux façons différentes. Il provient de l'adjectif latin " securus " qui veut dire " sûr ", " à qui l'on peut se fier ", " qui sait d'une manière certaine ". Les premiers vers que débite Securus, soulignent ce dernier trait, car ils laissent voir qu'aucun doute n'existe dans son esprit quant à la mort de Pan :

O Pan, O Pan, mon maistre et mon amy,
Puisque tu es de noz yeulx arraché,
Et que ton corps en terre est endormy,
Et avecq toy tout nostre bien caché,
Que fera plus mon coeur triste et fâché
Fors de pleurer, delaissant toutte joye ?¹³

Ses déclarations quand il apprend que Pan est en vie, refléteront le même trait. C'est aussi à travers les réponses et les actions

¹² Ibid., vv 193-198.

¹³ Ibid., vv. 55-60.

d'Agapy et d'Amarissime que Securus apparaît comme quelqu'un à qui l'on peut se fier ; en effet, Agapy ne se fie-t-il pas à Securus pour connaître le bon chemin ?¹⁴ Amarissime ne le charge-t-elle pas de lui amener Agapy ?¹⁵ et ne s'en remet-elle pas entièrement à Securus comme indiquent les vers 281 à 282 ?

Voilà peint son portrait ! mais il est encore incomplet, car dans le mot " Securus ", on peut voir une dérivation du substantif latin "succurus " qui veut dire " secours ", " aidé ", et cet attribut perce les intentions et les actions de ce même personnage. L'un de ses premiers vers,¹⁶ ainsi que son attitude envers Amarissime, aux vers 83 à 115 en sont la preuve.

Le nom d'Agapy semble découler du mot " agapè " du grec et du latin ecclésiastique qui exprime l'idée de l'amour, de la charité chrétienne et de la communion de deux âmes. Tous ces traits caractéristiques sont exposés dès l'entrée en scène d'Agapy. La dernière caractéristique, celle de la communion de deux âmes, est exprimée en premier :

Je l'ay perdu le vray consolateur
De mon esprit...¹⁷

¹⁴ Ibid., vv. 239-241.

¹⁵ Ibid., vv. 229-230.

¹⁶ Ibid., v. 71.

¹⁷ Ibid., vv. 125-126.

Il s'agit ici de Pan, mais plus tard de ses relations avec Amarissime :

Garde qu'en me voiant ne crye,
Car si son oeil monstre son dueil,
Comme freres de fascherie
Mon dueil congnoistra par son oeil.¹⁸

Agapy n'est pas le seul à s'en rendre compte ; Amarissime en a aussi
le sentiment :

Il est difficile entre amis
De dissimuler le couraige
Je voy Agapy, que feray-je ?¹⁹

et elle en fait part à Securus :

La tristesse avec (la) tristesse
Ne peut dissimuler son deuil.²⁰

La caractéristique de la charité chrétienne apparaît dans ses
réactions au chant de douleur qu'il entend sans savoir qui l'énonce :

C'est voix de femme et qui a grand besoing,
A mon advis, que quelcun la consolle,
O toy, oyseau, qui plus promptement volle,
Va conseiller la voix d'une non faincte.²¹

et plus tard :

D'où que ce soit que la voix vienne,
Ignorer n'en puis le langaige.²²

et

Parquoy vers toy m'en voys marchant,
Pour avec toy porter le faix.²³

¹⁸ Ibid., vv. 285-288.

¹⁹ Ibid., vv. 291-293.

²⁰ Ibid., vv. 299-300.

²¹ Ibid., vv. 155-158.

²² Ibid., vv. 179-180.

²³ Ibid., vv. 199-200.

C'est l'amour chrétien qui le pousse à répondre aux misères d'autrui, et c'est le même amour qui le pousse à se réjouir à la fin de la comédie. Mais Agapy personnifie non seulement la charité mais aussi l'amour, cette affection vive pour quelqu'un ; ce sentiment transparaît dans les vers où Agapy parle de la mort de Pan, bien qu'il ne le nomme jamais :

Devant mes yeulx la mort le m'a osté
Le dernier filz lequel il acolla !
O quel adieu et qu'il m'a cher cousté !
Parler n'en puis, il fault demourer là.²⁴

et plus tard en réponse aux questions de Securus :

Hélas ! Je l'ay veu en cercueil
Nostre joye et nostre solas.²⁵

et

Fault-il veoir en tene pourrir
L'homme digne de tout amour ?²⁶

Comme chez Amarissime, le chagrin dont il souffre, découle de l'amour qu'il porte à Pan.

Dans Paraclesis, Saulnier voit :

... le Paraclet, l'émissaire des sentences
divines - ... le héraut de l'Evangélisme
et de la consolation chrétienne.²⁷

mais ceci est encore une analyse assez superficielle, car elle ne cherche pas vraiment à pénétrer le sens du nom, mais s'arrête plutôt à sa fonction dans l'action de la comédie. Si l'on poursuit notre étude étymologique des noms, on découvre que ce mot provient du latin " paracletus " et du grec " paraklêtos " qui voulaient dire " invoqué ",

²⁴ Ibid., vv. 133-136.

²⁵ Ibid., vv. 303-304.

²⁶ Ibid., vv. 311-312 .

²⁷ Marguerite de Navarre, Théâtre profane, p. 212.

" qu'on appelle à son secours " ; c'est aussi le nom donné au Saint-Esprit. Une telle interprétation du nom coïncide avec les vers où ce personnage se présente à l'assistance et aux autres personnages.²⁸ Non seulement Paraclesis peut-il représenter le Saint-Esprit, le messager divin, mais aussi, par extension de ce rôle, la consolation, ce qui émerge de ces vers :

Bien que tristesse contre moy ferme l'huys
De tous voz cueurs, quoy qu'elle die ou face,
J'y entreray, car chasser je la puis
Par la bonté qui vous veult faire grâce,²⁹

Il est aussi, par extension, avocat, celui qui intercède pour un autre ; on dirait qu'il intercède par la foi chrétienne, comme ses paroles nous l'indiquent quand il entreprend d'expliquer à Amarissime, Securus et Agapy et de les convaincre que Pan n'est pas mort, mais vivant.

Après l'étude détaillée de la signification des noms des personnages, il convient de porter son attention sur les interprétations possibles de la comédie proprement dite et voir en quoi elles contribuent à révaloriser la pièce. Les critiques s'accordent sur le fait que cette comédie est, fondamentalement, une pastorale, cependant ils ne parlent guère de sa réussite sur ce plan, tant ils se consacrèrent à l'étude des influences, que subit Marguerite de Navarre, et à l'analyse de son oeuvre. Considérons donc le succès

²⁸ Marguerite de Navarre, " Comédie sur le Trépas du Roy " Théâtre profane, vv. 358-363 ; vv. 366-371.

²⁹ Ibid., vv. 368-371.

de cette pièce en tant que pastorale. Reconnaissons, dès à présent que ce n'est pas là que réside sa principale valeur, car ce cadre n'est en vérité pas autre qu'un prétexte permettant à Marguerite d'exprimer ses propres sentiments occasionnés par la mort de son frère, François Ier, roi de France; mais il n'empêche que cette pièce a quand même eu un certain succès en tant que pastorale.³⁰

Avant d'émettre toute opinion, il nous faut définir ce qu'est une pastorale: dans son livre, L'églogue en France au XVIe siècle, Alice Hulubei la définit ainsi:

A la Renaissance, l'églogue de langue française est un poème du genre lyrique, épique, dramatique où dans un cadre et avec un matériel poétique, adaptés à la condition des personnages... (ils) expriment, par des chants et des conversations, leurs sentiments de reconnaissance, admiration, amour, jalousie, ou de joie, tristesse, douleur, espoir, piété envers êtres, événements, institutions, manifestations artistiques, politiques, morales et religieuses.³¹

Cette pièce de Marguerite de Navarre, Comédie sur le Trépas du Roy, ne s'accorde-t-elle pas avec cette définition? Elle est écrite

30

Alice Hulubei, L'églogue en France au XVIe siècle: époque des Valois (1515-1589) (Paris: Librairie Droz, 1938) p. 275.

31

Ibid, p. XI.

en vers ; elle exprime des émotions, des sentiments intimes au moyen de rythmes, d'images propres à les transmettre au lecteur ; elle est aussi dramatique, aux deux sens du mot, puisqu'elle fut écrite pour le théâtre et qu'elle nous émeut et nous touche par la situation. Le cadre, " un vague décor champêtre "³², " une colline, un sentier, une croix, une chaumière, - un vallon d'où montera la voix d'Agapy "³³, et le sujet, la mort de Pan, berger, dieu des bergers et des musiciens, sont tous les deux adaptés à la condition des personnages, que le poète nous présente comme des bergers. De plus n'expriment-ils pas en chants et en paroles leurs sentiments d'amour, de tristesse, de douleur, de joie ou d'espoir qu'ils éprouvent à l'égard de Pan ?

On voit alors que cette comédie a tous les éléments d'une églogue de la Renaissance, mais est-ce tout ? cette forme ne cache-t-elle pas quelque mobile secret de la part du poète ? C'est Alice Hulubei qui nous offre dans sa discussion de l'oeuvre de Clément Marot, la réponse à cette question ; une réponse qui est aussi vraie pour Marguerite de Navarre que pour son protégé :

Pour Marot, le symbole pastoral n'est pas qu'une simple allégorie, dépendant étroitement de la matière qu'elle voile... Sa vision rustique, ses personnages vivent pour eux-mêmes, ... Marot, qui a assigné à ses héros un état social des plus humbles, les laisse parler et agir à leur guise, sans intervenir, sans leur souffler des paroles savantes, sans leur attribuer des exigences au-dessus de leur condition.³⁴

³²Ibid., p. 275.

³³Pierre Jourda, Marguerite d'Angoulême, 1 : 592.

³⁴L'églogue en France au XVIe siècle, p. 223 à 224.

Marguerite, en laissant parler et agir à leur guise ses héros, nous présente les diverses réactions de l'homme devant la mort de quelqu'un qu'il estime.

Dans le personnage d'Amarissime ne peint-elle pas l'état d'âme de l'homme terrassé par la mort de Pan ; ce dernier revêtait, dans l'esprit de cette bergère, la forme toute puissante, et même divine, " Qui nous garde de tous maux et dangers "³⁵, mais en même temps il régnait sur les affaires de ce monde :

Voire et du loup qui ne seut onc saisir
Nulle brebis, car il n'avait désir
Que de garder son parc et son troupeau,³⁶

Pour elle, il symbolise le protecteur ; il n'est guère étonnant alors qu'elle réagisse à sa mort d'une façon angoissée et désespérée car qui va désormais remplir ce rôle auprès des bergers et de leurs troupeaux ?

Aux yeux de Securus, Pan n'assume aucun caractère divin , tout-puissant ; il n'est que son maître et son ami,³⁷ un simple être humain, et c'est sous cet aspect que Securus le pleure. Dès son entrée en scène, et partout dans le dialogue qui suit, Securus se montre maître de lui-même par la sûreté et la fermeté de ses actions

³⁵ Marguerite de Navarre, " Comédie sur le Trépas du Roy ", Théâtre profane, vv. 11. Voir l'Evangile selon Saint-Luc 4 : 11.

³⁶ Ibid., vv. 12-14.

³⁷ Ibid., v. 55.

et de ses paroles ; il se révèle aussi comme un homme réaliste dans ses soucis, un homme, les pieds bien sur terre, que la mort de Pan n'afflige pas profondément et qui n'entend rien aux affaires spirituelles. Il semble représenter alors l'homme pratique, l'attitude stoïcienne devant la mort, l'homme qui se discipline devant les tragédies de la vie, qui les accepte et qui ne se laisse pas terrasser par elles mais qui cherche à vivre comme si rien de tragique n'était arrivé.

Si Pan, aux yeux d'Amarissime, était le dieu et roi tout-puissant, pour le berger Agapy, c'était un être spirituel autant qu'humain :

Je l'ay perdu le vray consolateur
De mon esprit, de tous pasteurs le maistre
Je l'ay perdu le plus sage pasteur
Et le plus doux qui fut en ce bas estre 38

Il exprime ainsi un lien intime qui existait entre lui et le mort, de la même façon qu'Amarissime exprimait un lien extérieur entre elle et Pan. Par contraste avec Securus, un homme réaliste, Agapy se montre, à travers ses paroles, un homme que la mort de Pan afflige profondément (v. 138 à 135) et on a souvent l'impression que ses mots ont un sens équivoque ; plutôt que de s'inquiéter de l'heure présente, comme Securus, il se soucie des choses de l'esprit (vv. 155 à 160 ; vv. 173 à 176 ; vv. 137 à 140). C'est Agapy, de concert avec Amarissime, qui symbolisent " l'humanité défaillante devant la douleur ".

Jusqu'à ce point tous parlent et agissent indépendamment, tout est vraisemblable, mais voilà qu'arrive Paraclesis, et on peut s'interroger sur son rôle dans la pastorale, car ce n'est pas un berger. Il est tout à fait étranger à l'action, et ne partage pas du tout la souffrance des personnages déjà sur scène, ainsi que le démontrent ses premières paroles :

Tant, tant est trop, et trop n'est pas durable.³⁹
C'est trop, c'est trop, c'est par trop lamenté.

On apprend ensuite qu'il est le messager du grand Pasteur, et bien qu'il réussisse à les reconforter, il faut conclure avec Pierre Jourda, qu'au niveau de la pastorale, " l'intervention de Paraclesis (est un) véritable " deus ex machina. " ⁴⁰

Bien qu'il parle en langage pastoral, il s'exprime en des termes abstraits, étranges et incompréhensibles pour les bergers, jusqu'à ce qu'il ait recours à l'opposition entre la mort et la vie, un concept connu et entendu d'eux. Mais est-ce que l'apparence de Paraclesis, et son intervention, sont celles d'un " deus ex machina ", si typique du théâtre du Moyen Age ? Ne joue-t-il pas un rôle autre que celui d'un personnage allégorique qui symbolise le réveil des sentiments chrétiens dans l'âme des trois interlocuteurs " que lui attribue Jourda ?⁴¹

Une telle réflexion nous amène à considérer cette comédie dans sa valeur symbolique.

³⁹ Ibid., vv. 355-356.

⁴⁰ Marguerite d'Angoulême, 1 : 592.

⁴¹ Ibid, 1 : 592.

On a déjà consacré une partie de cette étude à l'identification des personnages, mais il faudrait aussi envisager une interprétation symbolique qui semble mieux s'accorder avec les intentions de la reine de Navarre, lorsqu'elle s'est mise à écrire pour le théâtre. Elle semble y avoir eu recours afin de clarifier sa prise de position quant à un certain dilemme, un conflit d'intérêt personnel, car en attribuant dans son théâtre un point de vue différent à chaque personnage, elle pouvait ainsi exprimer ses idées d'une manière qui lui permettait à la fois de les définir et les synthétiser⁴². Ne voit-on pas dans cette pastorale l'allégorie du conflit intérieur de Marguerite que provoqua, chez elle, la mort de son frère ?

Si l'on poursuit cette idée, c'est Marguerite elle-même que l'on retrouve toujours dans le personnage d'Amarissime, mais Securus n'est plus un simple personnage, car dans ce conflit intérieur il symbolise le devoir. Il ne se laisse pas accabler par la mort de Pan et cherche à inciter Marguerite à l'action, à réveiller en elle le sens des responsabilités auxquelles elle se doit de par ses charges ; de plus il représente le monde. Voici comment il lui rappelle son devoir :

Peulx tu laisser, ma trescher compaigne,
Nostre troupeau errant par la montaigne
Au grand danger du loup, aussy de l'ours ?⁴³

42

Jules Geleru, World of Many Loves : the Heptaméron of Marguerite de Navarre. (Chapel Hill : Univ. of N. Carolina Press, 1966), pp. 18-19.

43

vv. 101-103.

Par la brusquerie de son attitude, car il est rare que Securus s'exprime avec douceur, et par son attention aux choses de ce monde, il cherche à lui rappeler que son chagrin personnel ne ~~devrait~~ pas la détourner de ses responsabilités royales, que celles-ci n'empêchent certes pas les pleurs qu'elle doit verser d'une manière conforme à son rang. Il ne prétend nullement que le chemin du devoir est facile : voici ce qu'il répond à Agapy quand celui-ci lui demande des renseignements :

Le droict chemin je ne te veux celler :
De la grand' croix il se faict appeller,
C'est le chemin de la haulte montaigne.⁴⁴

Le rôle qu'Agapy joue dans ce conflit est celui de l'amour, de la tendresse qui souffre en raison même de cet amour. Ce personnage est complémentaire d'Amarissime ; c'est comme s'il représentait le tréfonds de son âme, de son esprit affaibli par cette mort. Agapy est aussi affligé qu'Amarissime, comme son chant nous le montre⁴⁵, et exprime le même désir de la mort. Il connaît le chemin que Securus lui indique et qui symbolise, pour Agapy, celui de l'agonie, de la lutte et du martyre, un chemin difficile et dur, qui laisse sa trace sur le coeur.⁴⁶ Le berger Agapy proteste contre le fait même de la mort en raison de la souffrance qu'elle apporte aux bien-aimés, aux chéris.

⁴⁴
vv. 242-244.

⁴⁵
vv. 217-224.

⁴⁶
vv. 245-247.

Il ne nous reste qu'à insérer le personnage de Paraclesis dans ce schéma, ce qui n'est pas difficile si nous nous rappelons que ce mot, à l'origine, voulait dire " invoquer ", " qu'on appelle à son secours ". Dans ce sens il n'est plus exclusivement le " deus ex machina " que prétend Jourda ; de l'aveu général personne ne l'appelle, il paraît tombant du ciel, mais on peut très bien comprendre que sa présence sur scène résulte d'un appel implicite d'Amarissime afin qu'il résolve l'impasse spirituelle dans laquelle elle se trouve, ce conflit désespéré entre le devoir et l'amour, entre le monde et son chagrin personnel. Son rôle est un rôle de consolation, celui de rendre à Amarissime, à Securus et à Agapy, l'espoir qui naît de la foi.

A la fin de la pièce, le désespoir et la douleur de Securus et d'Agapy font place à la joie, mais Amarissime bien qu'elle se réjouisse avec eux, ne peut cependant s'empêcher de pleurer :

Ma pauvre voix vous accompagnera
En ceste joye, ainsi qu'en la tristesse
Mais toutesfois mon oeil se baignera
Sentant à moi la divine liesse.⁴⁷

Elle exprime en ces quatre vers le même sentiment que C.S. Lewis, quatre cents ans plus tard :

We find thus by experience that there is
no good applying to Heaven for earthly
comfort. Heaven can give heavenly comfort ;
no other kind. And earth cannot give
earthly comfort either. There is no earthly
comfort in the long run... Down here it is
all loss and renunciation. The very
purpose of bereavement (so far as it
affects ourselves) may have been to force
this upon us. We are then compelled

⁴⁷ vv. 541-544.

to try to believe, what we cannot yet feel,
that God is our true Beloved...⁴⁸

ce qui nous amène à une autre interprétation de cette comédie.

Jusqu'à maintenant, nous avons considéré Pan dans son rôle mythologique de créature divine, dans celui de berger mondain, de roi et de protecteur et dans sa représentation symbolique de François Ier, mais nous n'avons pas encore sondé son rôle symbolique de Dieu, car n'oublions pas qu'on croyait voir dans le nom Pan, le mot grec "paon" qui voulait dire "le tout", en d'autres termes Dieu. Plus on lit cette pièce, plus on prend conscience d'une valeur analogique du drame et des personnages, valeur qui la rattache à la Bible. Une telle idée n'est pas exagérée quand on pense au rôle que joua la foi dans la vie de l'auteur, à l'appui qu'il donna aux réformistes et à l'influence qu'exerça sur lui leur enseignement. Examinons alors cette possibilité, en nous rapportant au récit de la résurrection dans l'Evangile selon Saint-Jean⁴⁹. En lisant cette description de l'événement, on apprend que Marie de Magdala alla seule au tombeau où elle découvrit l'enlèvement du corps de Jésus ; elle courut tout de suite trouver "Simon-Pierre et l'autre disciple, celui que Jésus aimait" et leur raconta la nouvelle. Tous les trois se mirent en route pour le tombeau où la perte se confirma ; mais peu de temps

⁴⁸ C.S. Lewis, The Four Loves (London : Geoffrey Bles, 1960) pp. 157-159.

⁴⁹ 20 : 1-18.

après des anges apparurent à Marie, et, presque simultanément, Jésus se tint devant elle et la réconforta. Cet épisode faisait partie intégrante du drame religieux français du Moyen Age, comme Gustave Cohen nous l'indique dans son oeuvre sur le théâtre médiéval et renaissant en France.⁵⁰ Il y parle longuement de La Passion d'Angers de Jean Michel, qui fut représentée pour la première fois en 1486, et du rôle qu'y jouait Marie de Magdala. En commentant ce mystère, il écrit ceci :

Jean Michel, lui premier a su...
tirer le maximum de possibilités du
personnage de la pécheresse repentante,
de la " peccatrix " de Luc VII, et de la
femme amoureuse... A partir de la seconde
onction... l'ascension de Magdeleine va
croissant, des bas-fonds de l'amour
humain aux sommets de l'amour divin...
Elle reste de Jésus la plus aimante et la
plus aimée. En sorte qu'elle renferme en
elle comme en une châsse le trésor de
l'amour humain sublimé dans l'amour
divin, nous enseignant que celui-ci ne
va pas sans celui-là.⁵¹

Ceci dépasse le cadre de notre texte, mais ne retrouvons-nous pas ici, et dans l'Evangile, l'essentiel et l'essence de la comédie de Marguerite de Navarre, car n'y peint-elle pas ce qu'elle croit être l'état d'âme et la réaction de Marie de Magdala et des deux disciples à la mort et à la résurrection de Jésus d'après Saint-Jean ? Ne peut-on pas voir dans Amarissime l'analogie de Marie, son double ? et dans Securus ne retrouve-t-on pas le disciple Simon, que Jésus surnomma Pierre ?

⁵⁰ Gustave Cohen, Etudes d'histoire du théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance (Paris : Gallimard 1956) pp. 204-230.

⁵¹ Ibid., p. 230.

et dans le personnage d'Agapy le disciple Jean, celui que Jésus aimait ? On n'éprouvera aucune difficulté à intégrer Paraclesis dans une telle interprétation : il remplit la fonction des deux anges, et de Jésus même, du récit biblique. Dans le thème, dans l'idée et dans le mouvement de la comédie, ainsi que dans Amarissime elle-même, on trouve reflété le commentaire de Gustave Cohen, cité ci-dessus, à propos du mystère de Jean Michel. Plus on y réfléchit, plus vraisemblable et plus plausible devient cette analogie entre la mort de Jésus et celle de François Ier, car Marie n'avait-elle pas autant de raison de pleurer la mort de Jésus que Marguerite en avait de se lamenter au sujet de la mort de son frère ? Un rapprochement entre ces deux instants ne devrait pas nous étonner, vues les inclinations de cette princesse de la Renaissance.

Toutes ces diverses interprétations de la Comédie sur le Trépas du Roy proviennent d'une étude de la signification des noms des personnages et du rôle qu'ils y jouent. Pour bien apprécier l'ingéniosité de l'expression dans cette oeuvre dramatique, il faut tenter de tirer au clair la valeur allégorique, symbolique et évocatrice de sa composition.

C'est à l'analyse du genre pastoral de Léon Levrault que l'on doit une meilleure compréhension des raisons pour lesquelles Marguerite de Navarre choisit l'églogue pour s'exprimer cette fois-ci,

car ce genre répondait à ses propres désirs, lui offrait une sorte de refuge contre le monde et un moyen de s'exprimer d'une façon anonyme et secrète au travers des personnages pastoraux, qui visent à intéresser l'assistance par le truchement de leurs aventures et de la peinture de leurs sentiments. Selon Levrault, le genre pastoral offre un refuge contre les menaces de l'avenir, grâce à l'existence idyllique et paisible des bergers ; il est également un moyen d'oublier, et de faire oublier les noirs nuages qui s'accumulent à l'horizon :

Sa raison d'être correspond à un
besoin très réel, celui de s'évader vers
ce pays du rêve où règne le bonheur...
où l'on goûte un calme suprême au
milieu d'une nature riante où l'on
espère trouver le contraire de ce qu'on
voit ici-bas.⁵²

ce qui correspond aux espérances et à l'état spirituel et physique de Marguerite à l'époque où elle écrivit cette comédie qui reflète si clairement son propre désespoir et sa déception.

* * * * * *

⁵² Léon Levrault, Le genre pastoral. (Son évolution) (Paris : Librairie Classique Paul Delaplane, 1914) p. 15.

CHAPITRE III

CARACTERISTIQUES STRUCTURAUX DE LA

"COMEDIE SUR LE TREPAS DU ROY"

On reconnaît volontiers que la littérature est un art, mais, bien que celle-ci et les beaux arts aient de nombreux attributs en commun, il est assez rare de les trouver comparés; ou même de chercher à établir entre eux des parallèles. Pourtant la littérature et les beaux arts se complètent et reflètent à bien des égards. On s'obstine, néanmoins, toujours à les étudier séparément, à les classer et à les ranger dans des domaines différents, si ce n'est pour une allusion assez brève et vague, tentative de comparaison stylistique. Il semble qu'on ignore le fait qu'il existe d'autres rapprochements possibles entre la littérature et les beaux arts en ce qui concerne leur structure et leur composition: de même que l'on classifie les oeuvres littéraires d'après leur style et leur époque en différentes écoles, de même classifie-t-on les beaux arts, mais l'étude d'une seule de ces disciplines s'avère en soi si contraignante, qu'on laisse de côté les autres, qu'on ne cherche pas à les synthétiser, à mettre en évidence leurs vertus complémentaires ou leurs similitudes. Opérer de tels rapprochements est l'ambition de cette étude de la structure

et de la composition de la Comédie sur le Trépas du Roy de Marguerite de Navarre.

Ce n'est pas dans les arts visuels de son époque qu'il nous faut chercher les modèles et les exemples de l'art dramatique de cette princesse de la Renaissance française, car ils furent surtout l'oeuvre des étrangers que son frère, François Ier, avait persuadés de venir en France après avoir vu leur travail lors qu'il guerroyait contre les Italiens; leur équivalent littéraire se trouvera en effet dans l'oeuvre des écrivains et des poètes qui parurent après la mort de cette princesse; les idées et les conceptions de ces artistes étrangers étaient encore trop neuves pour avoir fait école dans l'esprit de la génération de Marguerite de Navarre. Il faut donc se rapporter aux artistes qui les ont précédés, à savoir ceux du Moyen Age, si l'on veut établir des liens entre son art et les autres arts.

Cette comédie est composée de telle manière qu'on peut y distinguer cinq divisions au lieu des quatre de Saulnier¹ qui semble suivre l'idée classique selon laquelle l'entrée, ou la sortie, d'un personnage débute ou clôt, une scène. Une telle division doit mettre en relief le développement de l'histoire, car l'intrigue devrait avancer avec chaque scène; on trouvera que ce n'est pas le cas si l'on étudie de près, la division en scènes de Saulnier: au lieu

¹

Marguerite de Navarre, Théâtre profane. Première publication collective par V.L. Saulnier, Nouvelle édition revue, (Genève: Librairie Droz, 1963).

de suivre et d'annoncer la progression de la comédie, ces scènes s'articulent de façon apparemment artificielle et arbitraire. Mais quelles seraient donc ces cinq éventuelles divisions? et d'autre part sont-elles susceptibles de former une structure plus solide que celle de Saulnier? Les divisions proposées sont les suivantes:

1. des vers 1 - 54
2. des vers 55 - 124
3. des vers 125 - 192
4. des vers 193 - 355
5. des vers 356 - 553

Si on les regarde de près, on verra que chaque coupe a la même composition: chacune débute par un monologue et se termine par des vers chantés; ceci donne une forme bien définie à chaque mouvement de la comédie et un encadrement perceptible à l'oreille peut s'en apercevoir. Cette technique nous rappelle le style utilisé dans les frises et dans les arts semblables de structure linéaire, à savoir une toile de fond pour délimiter une scène: on a recours à un élément que l'on place à l'extérieur de la scène où il aura pour fonction d'en assurer les limites. L'intervalle entre les deux éléments constitue à la fois un tout et une partie d'un tout. D'après Kernodle, une telle disposition permet à l'oeil de saisir immédiatement l'étendue entre l'élément d'un côté et le symbole semblable de l'autre côté, tel qu'une tour, une colonne ou un arbre, et même si une autre scène suivait comme partie de la "frise", de la composition linéaire, l'oeil s'arrêterait afin de regarder la scène comme

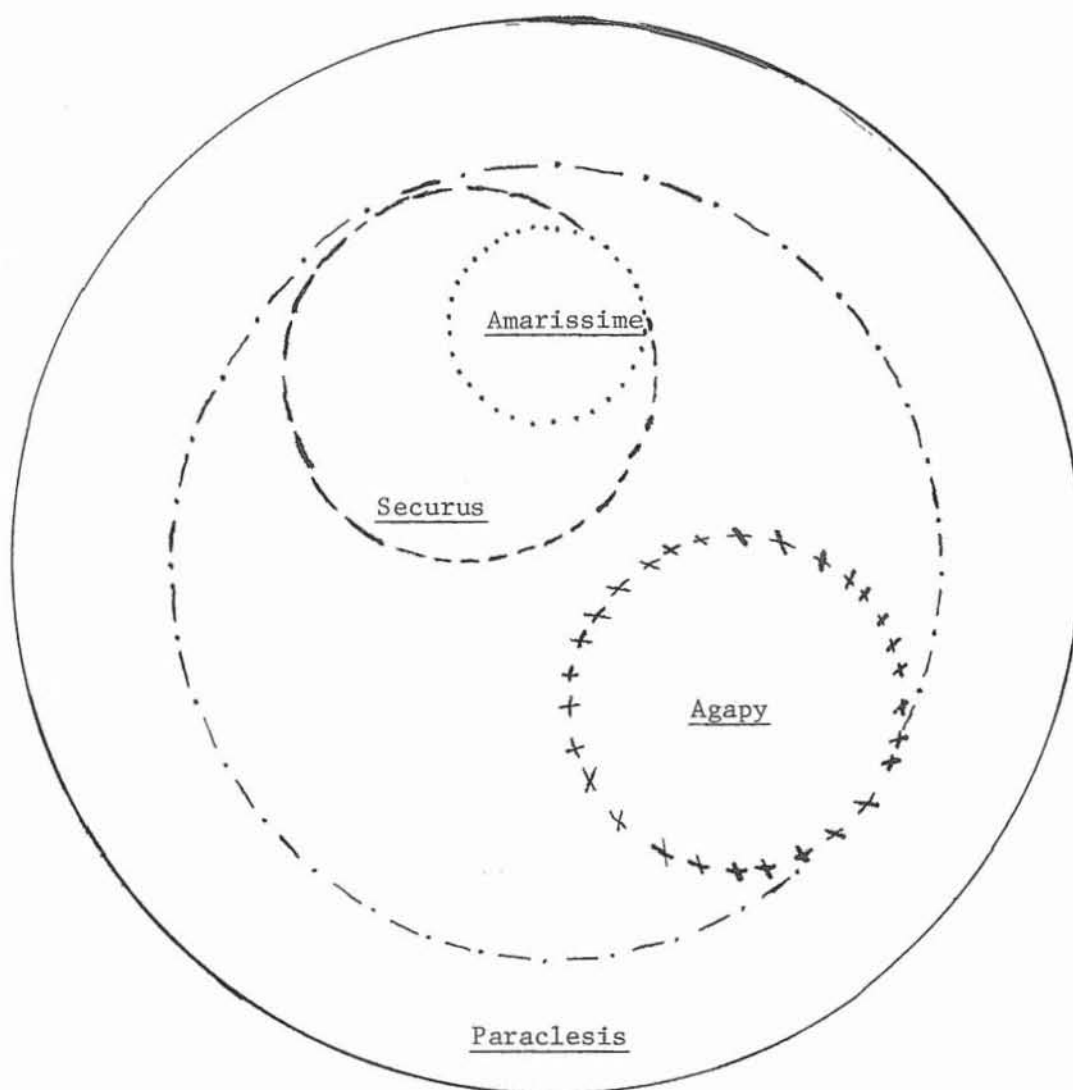
une unité spatiale.² Marguerite de Navarre ne se sert-elle pas de la même technique pour délimiter les scènes, mais sur le plan auditif plutôt que visuel?

Cette division en cinq parties se justifie davantage si l'on tient compte de la structure accumulative de la comédie, qui dépend aussi, dans une certaine mesure, de l'entrée en scène des personnages. Au début de la pièce, il n'y a qu'Amarissime sur la scène (vv.1 - 54): elle exprime à voix haute, en paroles et en chants, des sentiments par lesquels elle s'identifie. L'arrivée sur scène de Securus (v.55) suivie d'un monologue, où il se présente, interrompt le chant d'Amarissime et, plus tard, son monologue: Securus cherche Amarissime; il la trouve, ils dialoguent et se mettent à chanter ensemble leur douleur. De même que le monologue de Securus interrompt la chanson d'Amarissime, de même l'entrée en scène du troisième personnage, Agapy, interrompt ce duo (v.125): mais cette entrée a pour effet de détourner l'attention du public de Securus et d'Amarissime en la portant sur Agapy. Celui-ci se présente de la même manière que les autres; mais le chant lointain d'Amarissime l'avertit et le rend conscient du fait qu'il n'est pas seul et réveille en lui la compassion et le désir de consoler cette "non-faincte", désir qu'il exprime à voix

2

George R. Kernodle, From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance (Chicago and London: University of Chicago Press, 1944) p.18.

haute, tout en monologuant. A l'inverse de Securus, Agapy ne se trouve pas tout près de la "non-faincte", il la lui faut donc chercher; c'est ce changement défini dans l'attitude et les paroles d'Agapy qui marquent la transition de la troisième à la quatrième scène (v.193). Dans cette scène on voit réunis Agapy, Securus et Amarissime; tous les trois s'entretiennent et s'accordent pour exprimer leur deuil en un chant; ce qui termine le quatrième mouvement (vv.351-355). La cinquième scène commence par l'apparition de Paraclesis qui se présente avant de converser avec les autres, répondant à une question que lui pose Amarissime. Ce mouvement, comme les précédents, se termine par un chant, mais si les chants jusqu'ici furent de douleur, celui-ci en est un de joie. Ce qui nous frappe dans ces divisions est qu'à la troisième scène Agapy se trouve seul, et retiré, ce qui ne semble pas s'intégrer à l'ensemble, mais comme il a été vu auparavant, Agapy est complémentaire d'Amarissime; cette scène n'est alors qu'un reflet de la première. Telle serait la représentation graphique d'un tel mouvement accumulatif où l'attention se déplace sans cesse d'un personnage à l'autre: —



<u>Clé:</u>		Scène 1
	-----	Scène 2
	xxxxxxxx	Scène 3
	.-.-.-.-	Scène 4
	_____	Scène 5

Note: Le nom du personnage central de chaque mouvement est souligné.

Une telle représentation schématique nous indique non seulement le foyer, le pivot de la comédie, mais aussi une organisation réduite à sa plus simple expression. Elle nous rappelle néanmoins une autre technique qui appartient également à la représentation artistique d'un moment, à savoir une scène organisée en fonction de l'arrière plan: on se sert d'un emblème, d'un symbole comme foyer autour duquel se groupent les personnages, laissant un espace vide entre une scène et la suivante³. Marguerite adapta cette technique à sa comédie: elle choisit comme foyer de chaque scène un personnage qui en est le catalyseur et en fonction duquel réagissent les autres; à la première scène, Amarissime domine naturellement la scène; c'est pourtant Securus qui, en raison de son caractère, se détache à la scène deux; à la troisième scène notre attention se concentre sur Agapy, mais à la scène suivante elle revient sur Securus qui s'offre de nouveau en contraste à la douleur des deux autres; et à la dernière scène c'est vers Paraclesis que tous se tournent. La forme fermée et unique que revêt chaque scène n'empêche cependant pas la prépondérance dans la comédie d'un personnage, au contraire elle la renferme et la met en relief.

Chacune de ces cinq divisions laisse encore apparaître un autre

³

Ibid, p.18.

facteur d'origine artistique: c'est un mouvement qui va de l'intérieur vers l'extérieur, du bas vers le haut, de l'introspection au désintéressement - le chant qui se trouve à la fin de chaque scène ne fait pas partie de ce mouvement. Cette division reflète ainsi le mouvement psychologique de la comédie: de même que chaque scène débute par un soliloque sur la douleur provoquée par la mort de Pan, de même se termine-t-elle par une note altruiste, où l'on cesse pour un moment au moins de ne penser qu'à soi, et où s'opère un contact entre les personnages. On a ainsi un lent mouvement ascendant qui nous rappelle la forme architecturale des cathédrales gothiques, qui s'étirent vers le ciel selon un ensemble de lignes, qui, issues des piliers, des contreforts et des arcs-boutants, mènent peu à peu l'oeil des solides fondations au point culminant de la flèche, un mouvement qui a son fondement sur la terre, mais qui se dirige toujours vers le haut et qui nous mène jusqu'à un point éloigné de la terre, éloigné de la réalité quotidienne et qui se fixe dans l'espace, dans le royaume des cieux et des abstractions.

Avant de quitter l'étude des divisions structurales de cette comédie pour parler de son unité, il reste encore un point à souligner à l'appui de cette division. De récentes expériences psychologiques ont établi que cinq est le nombre maximum de subdivisions

que peut saisir l'oeil à la fois⁴, Ceci n'est pas une récente découverte, car on trouve ainsi divisées des oeuvres artistiques, surtout des oeuvres sculptées, qui datent du Moyen Age; il faut donc conclure que l'organisation en cinq parties de telles oeuvres était le fruit de l'intuition.

Ces subdivisions ne nuisent nullement à l'unité de la pièce; c'est plutôt le contraire, car elles en font ressortir la composition, la structure et nous aident à saisir son unité et à comprendre quelle en est l'essence. Examinons alors cet aspect de la comédie qui réside dans une vue globale de cette oeuvre; poursuivons l'analogie de l'architecture gothique.

Wylie Sypher dit que l'art gothique reflète l'instabilité de la pensée d'une époque qui cherchait à réconcilier la chair et l'esprit; que l'élan de la voûte et la plongée vers la terre des arcs-boutants étaient un effort visible pour rompre cette tension en cherchant un équilibre fragile au delà des limites de la sûreté et là où le danger se cache dans chaque pierre; que l'architecture de la cathédrale gothique représente l'angoisse de l'homme et qu'elle exprime avec force son cri de souffrance: ses aspirations s'élèvent avec

⁴
Helmut Hatzfeld, Literature through Art. A New Approach to French Literature, (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1969) p.6.

exaltation tandis que l'expression pathétique de son incertitude et de son doute angoissé se trouve enfoncée dans la terre ainsi qu'il est fait des secrets à ensevelir. Toutes les subtilités de la méthode scolastique se révélèrent impuissantes devant la tension inhérente à la vie qui s'exerçait dans le monde double de l'art et de la pensée gothique: le monde abstrait et le monde réel de l'expérience humaine qui devait être contenu dans le premier⁵.

N'est-ce pas le même conflit entre la chair et l'esprit que l'on trouve exprimé par Marguerite de Navarre dans cette comédie? Conflit à l'origine même de l'oeuvre, conflit qu'elle essaie d'exorciser dans l'écriture théâtrale; conflit qui met aux prises l'existence vacillante de chaque être qui sent le désir, la douleur et le dard de la mémoire et l'ordre idéal d'un univers, preuve de la volonté constante de Dieu, qui oppose la vie terrestre à la vie céleste. Ces deux pôles si caractéristiques de tout art et de toute pensée gothiques sont ainsi mises en évidence. Cette opposition se révèle non seulement dans la matière de cette pièce mais aussi dans sa structure, car l'histoire elle-même se déroule suivant un mouvement horizontal tandis que le thème se développe suivant le mouvement opposé, à savoir la narration suit une progression linéaire, mais le thème, qui s'y renferme nous transporte doucement sur un

5

Wylie Sypher, Four Stages of Renaissance Style. Transformation in Art and Literature 1400-1700 (Garden City, New York: Doubleday & Co. Inc, 1955) p.37.

autre plan. Ceci n'enlève rien à l'unité de la pièce, mais renforce au contraire sa qualité sculpturale qui fait penser aux tympans gothiques qui, eux aussi, se développent selon les mêmes plans horizontaux et verticaux et de façon accumulative. Le développement horizontal de cette pièce est moins accentué que son développement ascendant et Marguerite a su garder dans son oeuvre la poussée dynamique que l'on retrouve dans les cinq galeries superposées du tympan gothique qui nous invite à suivre sa ligne montante.

Comme l'artiste d'une frise, d'un tableau ou d'un tympan, qui, par des moyens visuels, cherche à lier toutes les scènes isolées de l'histoire qu'il raconte, Marguerite de Navarre a su donner une unité à son oeuvre. Comme l'artiste médiéval, elle se sert de la présence d'un personnage central, à savoir Amarissime, pour donner de la continuité à la pièce⁶; elle se sert également d'un sujet, la mort de Pan, pour réunir tous les personnages dans une douleur commune. C'est Helmut Hatzfeld qui nous signale cette corrélation structurale entre l'art de la composition linéaire et la littérature de la même période en comparant le tympan du portail de la Vierge Dorée de la cathédrale d'Amiens et l'oeuvre de Gautier de Coincy et celle de Marie de France. Il parle de deux poètes du douzième

⁶

Cf. Helmut Hatzfeld, Literature through Art, p. 26.

siècle, de poètes qui vécurent et écrivirent quelques trois cents ans avant notre poète, Marguerite de Navarre, mais cela ne change en aucune manière la démonstration : il affirme que toutes les scènes du tympan sont aussi isolées et aussi liées que le sont les légendes de Gautier de Coincy ; que celles-ci sont aussi isolées et différentes que peuvent l'être des tableaux et des histoires, mais qu'elles sont liées par l'omniprésence spirituelle de la Vierge, tout comme les sculptures sont reliées par les implications spirituelles regardant Saint-Honoré ; et il en arrive ainsi à la conclusion que Gautier de Coincy vise à faire de ces légendes une oeuvre littéraire monumentale, comme le fait de la vie de Saint-Honoré le sculpteur dans son oeuvre détaillée et compliquée. Le même phénomène apparaît chez Marguerite de Navarre, mais sur un autre plan. Hatzfeld en rend compte dans ces allusions à Marie de France : il dit qu'il ne faut cependant pas être dépendant du sujet ; que les Lais de Marie de France sont certes des histoires isolées et divertissantes mais qu'ils forment en réalité une grande composition qui tient sa signification d'un problème central : les aspects tragiques de l'amour, illustrées par un cycle de contes de fée symboliques ; il conclut que le mystère de l'amour, étant partout présent, est le fil d'Arianne des contes.⁷ N'est-ce pas le thème de la mort qui remplit cette fonction dans la comédie de Marguerite de Navarre ? Mais ce que tous les arts gothiques possèdent en commun est le fait qu'en leur centre se trouve l'homme, ainsi que nous le signale Wylie Sypher.⁸

⁷ Ibid., p. 27.

⁸ Wylie Sypher, Four Stages of Renaissance Style, p. 38.

Jusqu'à maintenant nous avons négligé le décor de cette pièce que nous savons être, d'après le texte, fait d'un lieu désert (v. 25), d'un chemin, d'une grande croix et même d'une montagne (vv. 242-44) et d'une maison (v. 254), mais nous ignorons leur disposition sur la scène. Ceci n'est d'aucune importance, si, comme prétend George Kernodle, les éléments scéniques du drame médiéval ne servent pas d'arrière-plan, mais, dans le récit, de symboles en miniature de la réalité, d'emblèmes conventionnels qui peuvent être combinés ou échangés à volonté : le rôle de ces éléments peut être symbolique ou tout simplement décoratif afin de séparer dans la frise narrative une scène de l'autre,⁹ ou encore fonctionnel afin de donner à la scène un point focal. Dans cette pièce, il s'agit surtout d'un rôle symbolique dont il a été question ailleurs, cette partie s'attachant plus précisément à l'étude comparative des arts et de la forme de la Comédie sur le Trépas du Roy de Marguerite de Navarre.

La composition de la pièce, faite de mouvements clos et pourtant liés l'un à l'autre par le truchement de l'histoire nous rappelle surtout les arts visuels du Moyen Age. Voici ce que George Kernodle soutient au sujet du drame religieux de la période médiévale : il commença par être un art narratif et il le demeura ; sa conception de l'espace et de l'arrière-plan était la même que celle que l'on trouve dans la frise dans la tapisserie de Bayeux, par exemple.

⁹

Georges R. Kernodle, From Art to Theatre, p. 15.

Il prétend aussi que les éléments scéniques ne donnaient pas plus d'organisation à une scène que les petits bateaux, les arbres ou autres emblèmes utilisés dans les processions ou disséminés le long d'une frise primitive sculptée ou peinte - tel est bien le cas dans cette comédie ; il prétend également que le drame religieux du Moyen Age ne se développa jamais au delà du genre narratif propre au rituel processional et à la frise peinte ou sculptée ; qu'il continuait à imiter l'arrière-plan que les dramaturges et le public voyaient constamment dans les tableaux et les sculptures de l'église et dans la verrerie.¹⁰ Plus on y réfléchit, plus ceci semble se vérifier dans cette oeuvre, qui, ne l'oublions pas, est d'inspiration religieuse. Une telle organisation du temps de narration, soit dans le théâtre, soit dans les arts visuels, a pour effet que le spectateur se trouve rapidement entraîné, ou emporté par l'histoire sans pour autant s'arrêter suffisamment longtemps pour opérer une synthèse des séquences.¹¹ Une fois de plus cette affirmation s'adapte très bien à la Comédie sur le Trépas du Roy, car le lecteur d'aujourd'hui vit la même expérience que s'il se trouvait devant une frise - il ne saisit que l'histoire, que le fil narratif. Voilà pourquoi on peut rapprocher l'art médiéval de l'art cinématographique qui a pour but de présenter une série d'épisodes. Wylie Sypher exprime d'une façon plus détaillée cette relation entre l'organisation linéaire des arts visuels et la littérature¹² : il dit que l'art gothique

¹⁰ Ibid., p. 16.

¹¹ Ibid, p. 17.

¹² Wylie Sypher, Four Stages of Renaissance Style, p. 51.

vacille entre un cadre architectural, une sculpture libérée et une enluminure pittoresque ; que le monde gothique de l'incertitude est truffé d'anecdotes profondément humaines et de détails de la nature, soigneusement documentés ; toutes ces images de la réalité sont en effet présentées selon une succession simple et linéaire, comme l'histoire révélée dans les médaillons de la verrerie, ou dans les statues rangées l'une à côté de l'autre dans le porche d'une cathédrale, ou le long d'une façade ; il déclare que le " style " gothique imite le mouvement des découpures de pierre ou encore de la foliotage qui s'enroule dans les marges d'une page enluminée ; que la littérature gothique accepte aussi cette disposition simple et linéaire des épisodes ; cette forme de mouvement à une seule dimension théâtrale s'appelait " processionnelle " car les épisodes, aussi dramatiques soient-ils, ne sont pas unifiés en une seule intrigue ou une seule scène ; l'espace gothique fournit un milieu dramatique mais qui manque de foyer, de point de crise vers lequel tous les personnages et toutes les actions se dirigent inévitablement, convergeant vers un point culminant. Ceci renforce les comparaisons que l'on a déjà faites entre l'art gothique et la composition de cette pièce. Wylie Sypher poursuit longuement cette analogie entre l'art et la littérature, disant que la perspective médiévale du temps et de l'espace nous paraît linéaire et non-euclidienne, n'ayant qu'une extension à dimension unique, se déroulant comme les épisodes d'un film ; que la nef gothique forme un

passage continu d'une baie à l'autre, un mouvement dans un seul sens, ou dans plusieurs sens linéaires.¹³ Heinrich Wölfflin, dans son oeuvre, Classic Art,¹⁴ nous signale la conception de la forme qu'avaient les artistes du quinzième siècle; toute leur conception de forme est à deux dimensions, limitée d'une part par le charme du plan horizontal où les figures, les personnages sont placés côte à côte dans la longueur du tableau et d'autre part par la disposition en galeries. Ceci résume succinctement toute la forme structurale de la comédie et nous permet de considérer un autre aspect de l'oeuvre, à savoir le sujet.

Par son choix de Pan, dieu de la mythologie classique, image de feu le roi François Ier, son frère, et de Dieu, Marguerite de Navarre suivait les tendances de l'époque, comme George Kernodle nous le signale: au seizième siècle les domaines de la mythologie classique et de l'histoire se trouvaient représentés au moyen d'images; il n'y a eu aucune rupture violente entre l'époque du Moyen Age et celle de la Renaissance; des rois terrestres occupaient le même trône scénique que le Roi des Cieux;¹⁵ George Kernodle dit

¹³
Ibid, p.52.

¹⁴
Heinrich Wölfflin, Classic Art; an Introduction to the Italian Renaissance, traduit par Peter et Linda Murray, 2ème édition (London: Phaidon Press, 1959),

¹⁵
George R. Kernodle, From Art to Theatre, p.64.

plus loin que les scènes bibliques avaient une signification spéciale comme préfiguration des événements contemporains; tout comme les artistes de la fin du Moyen Age qui réunissaient autour de chaque événement de la vie de Jésus-Christ les événements qui la symbolisaient, les artistes du début de la Renaissance renforçaient une scène contemporaine en la reliant à une scène analogue de l'histoire biblique.¹⁶ Tel est le cas de Marguerite de Navarre; comme les artistes elle a trouvé une scène analogue de la Bible qui souligne l'événement récent qui l'a poussée à écrire cette pièce.

Notre poète imitait le peintre ou le sculpteur cherchant à capturer dans son moyen d'expression un certain état d'âme, plutôt qu'à exprimer une idée particulière. Maurice Valency, en parlant du poète médiéval, le résume ainsi: le poète commença par un état d'âme, non par une idée, et à partir de cet état d'âme il créa un jeu de lumière et de son; Maurice Valency cite Raimbaut d'Orange disant que, tristement pensif, il tisse des paroles rares, sombres et colorées.¹⁷ Il est donc évident que le poète avait une conception visuelle de son art; conception soutenue par Léonard de Vinci qui écrivit que la peinture est une poésie qui se voit mais ne se fait pas entendre, et que la poésie est un tableau qui est entendu et non pas vu; que ces deux arts, appelés indifféremment poésie ou

16

Ibid, p.65.

17

Maurice Valency, In Praise of Love, (New York: Macmillan, 1958) p.123.

peinture, ont permuté ici les sens par lesquels ils pénétrèrent jusqu'à l'esprit:¹⁸ on ne devrait donc pas s'étonner de trouver tant d'analogies structurales entre la poésie, ou la littérature, et les arts visuels.

Considérons maintenant les personnages: les critiques s'accordent sur le fait qu'ils ne nous intéressent guère en tant qu'individus; voici ce que Pierre Jourda en dit:

...On peut y voir, sans doute, des personnages réels, mais non pas des personnages qui agissent sous les yeux des spectateurs: la Reine se propose moins de montrer leur évolution que de peindre deux états successifs de leur sensibilité.¹⁹

et V.L. Saulnier les écarte d'une seule phrase:

Rien, au demeurant, qui vienne faire
de ces personnages typiques des individus...²⁰

Ils sont bien sévères à l'égard de l'art de Marguerite de Navarre et semblent fonder leur jugement sur les concepts modernes plutôt que de chercher à apprécier son art dans le cadre de l'époque où elle écrivait. Au lecteur d'aujourd'hui ses personnages paraissent

18

Léonard de Vinci, Paragone cité par Wylie Sypher, Four Stages of Renaissance Style, p.98.

19

Pierre Jourda, Marguerite d'Angoulême, Duchesse d'Alençon, Reine de Navarre. (1492-1549). Etude biographique et littéraire (Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1930). 1:592.

20

Marguerite de Navarre, Théâtre profane, p.212.

ternes, à deux dimensions seulement; mais n'est-ce pas ainsi que les figures sont représentées dans les tableaux et dans les sculptures français de l'époque? On cherchait encore, dans tous les arts le moyen de rendre la perspective. Ce même manque de perspective, de profondeur, ce manque d'une troisième dimension, apparaît dans la présentation de la pièce et avec la même évidence dans la peinture, où l'oeil s'arrête là où s'est arrêté le peintre, au premier plan, c'est-à-dire sans chercher à pénétrer davantage. Le fait que ses personnages ne sont qu'à deux dimensions, et ne nous intéressent pas en tant qu'individus, nous laisse libre de suivre attentivement le déroulement de l'histoire et de réfléchir sur les idées fondamentales qui y sont exprimées.

Jusqu'à maintenant on a comparé l'art de Marguerite à l'art gothique, mais la présentation de ses personnages, de même que la structure fermée de chaque mouvement, nous rappellent l'art roman avec sa représentation statique et cumulative. Hatzfeld parle de l'art du maçon et de sa première tentative à capturer, dans la pierre, le mouvement; le maçon représente isolément des individus qui, cependant, trouvent dans une communauté de geste une unité d'ensemble.²¹ Marguerite de Navarre ne suit-elle pas la même technique d'organisation et de mouvement à propos de ses personnages? Elle les présente un à la fois, les intègre doucement dans un groupe et pour finir les présente

21

Helmut Hatzfeld, Literature through Art, p.10.

unis dans un même mouvement, une même réaction psychologique. Il en est des personnages de cette comédie, comme des personnages d'un tympan roman qui paraissent, en premier lieu, indépendant l'un de l'autre, mais semblent, par la suite, faire partie d'une composition précise. L'unité, ou le foyer de cette composition libre réside dans la présence d'Amarissime, qui, tel un aimant, attire à elle les autres, tous satellites de sa force rayonnante. On trouve dans la sculpture et dans la littérature de l'époque romane, un principe de composition statique et cumulative qui s'oppose à une tendance très nette et facilement reconnue au mouvement dynamique et au contre-mouvement. Ce mouvement rompt avec force grâce la monotonie du principe rigide et statique. L'effet ne s'accomplit pas à travers les grands sujets centraux eux-mêmes, mais selon l'harmonie des éléments mis en contraste dans les scènes particulièrement soignées quant aux détails et ainsi plus aisément maniables. Comme dans un tympan, tout, dans la Comédie sur le Trépas du Roy tend vers un triomphe final et vers la célébration d'un personnage.

Le principe des cinq divisions se reflète non seulement dans la composition de la comédie, mais aussi dans les personnages qui sont au nombre de cinq. On peut distinguer dans la disposition des personnages l'agencement roman et l'agencement gothique: au niveau superficiel de la pastorale on a la combinaison romane d'un plus

quatre (1± 4), à savoir le Christ et les Evangiles (cf. le tympan roman), seulement il s'agit ici de Pan et de quatre autres personnes, disposition qui souligne la dichotomie entre la mort et la vie; la combinaison gothique, un plus trois plus un (1± 3± 1), nous rappelle la structure de l'intérieur d'une cathédrale de l'époque où la grande partie centrale se divise en trois sections - la nef, le transept et le chœur - et est flanquée de chaque côté par une aile de traverse, ce qui nous donne cette combinaison d'un plus trois plus un; combinaison qui se révèle aux autres niveaux d'interprétation: sur les plans personnels et religieux on trouve cette combinaison: Pan plus Amarissime, Securus, Agapy plus Paraclesis.

Bien que se rencontre partout la division en cinq parties, on ne perd jamais de vue la Trinité, car le principe psychologique des cinq unités se trouve contrebalancé par le principe symbolique des trois unités. On a déjà parlé longuement des divers niveaux de la comédie, mais il n'est pas vain de rappeler les interprétations possibles. L'organisation du sujet de la pièce reflète aussi cette trinité symbolique dans une histoire à deux fronts: - un qui dirige notre regard vers la terre - la mort de Pan -, l'autre qui nous invite à regarder vers le ciel - la vie après la mort; une histoire à deux fronts précédée d'une introduction: voilà la trinité de la structure narrative; et pourtant l'accent reste toujours sur l'homme,

comme dans l'art de l'époque.

Marguerite de Navarre montre dans cette comédie le même souci de détail, de réalisme que les artistes du Moyen Age, détail et réalisme que l'on trouve dans les miniatures et dans les oeuvres des peintres flamands. Chez ces derniers ce souci de détail indique une intention de plénitude et d'exactitude microscopique; chez notre poète, il indique plutôt un désir de vraisemblance et de véracité dans une pièce à cadre pastoral.

On s'est limité jusqu'à maintenant à comparer la composition et la structure de cette pièce aux arts visuels, laissant de côté tout rapport qui pourrait exister entre celles-ci et la musique. Considérons donc une telle éventualité. En parlant de la composition de la Comédie sur le Trépas du Roy, Pierre Jourda se sert, pour la décrire, de termes musicaux:

...Une lente gradation conduit des plaintes discrètes du début, par une sorte de crescendo habilement nuancé, à l'explosion de douleur qui marque le point culminant de ce thème; puis inversement, les entreparleurs retrouvent le calme et l'équilibre moral. On dirait d'un mouvement musical aux sonorités tour à tour aigues et vibrantes ou sourdes et étouffées, à la cadence de plus en plus rapide ou, au contraire, mourante.²²

22

Pierre Jourda, Marguerite d'Angoulême, 1:594.

Mais une fois de plus il ne cherche pas à approfondir cette observation, à l'appliquer plus étroitement à l'oeuvre, à sa structure. Essayons de pallier à ce manque.

Après avoir analysé le mouvement psychologique et dramatique de chaque scène, il est possible de les représenter graphiquement, ce qui permet de mettre en évidence leur entrelacement et leur succession qui imite de si près la composition musicale à plusieurs voix. Dans la première scène (les vers 1 à 54), le mouvement est descendant, Amarissime y passe du doute, de l'incertitude à la certitude et à la douleur:

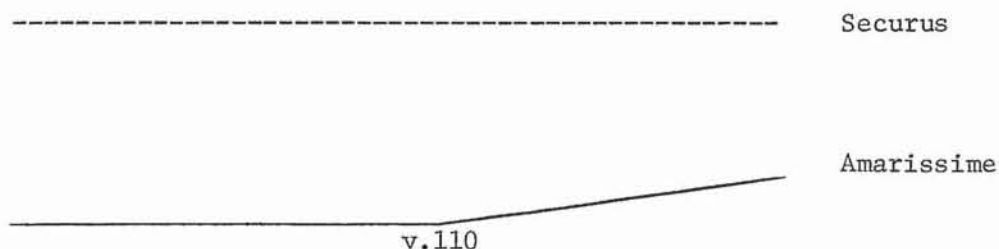
Scène 1: Amarissime



Une nouvelle voix, celle de Securus, s'introduit à la deuxième scène (vv.55-124); cette voix garde tout au long de cette partie la même note, le même registre ferme du devoir, qui s'oppose au mouvement descendant du désespoir d'Amarissime, mais, à la fin de la scène,

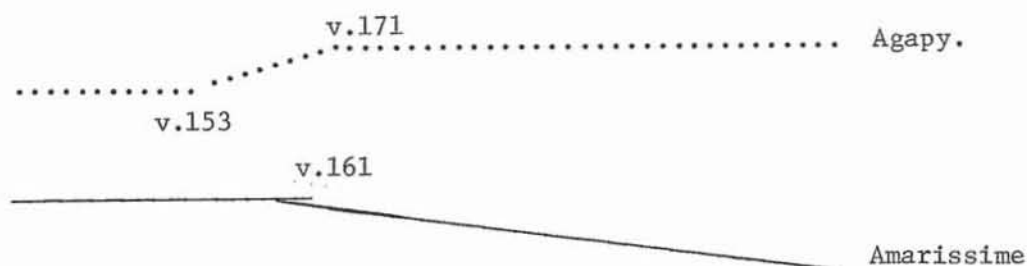
où Amarissime s'oublie pour un instant et consent à vivre dans ce monde cruel, ce mouvement prend une douce courbe ascendante:

Scène 2:



Au vers 125, le début de la scène trois, une troisième voix s'introduit, celle d'Agapy: elle s'apparente à la note ferme de Securus, mais dans une autre gamme, jusqu'au vers 153 où Agapy sort de sa rêverie et répond au cri qu'il entend; ce réveil apparaît dans un court mouvement ascendant qui se stabilise, imitant le mouvement d'Amarissime dans la scène précédente: quant à la voix de cette dernière elle se stabilise également sur une note d'espoir avant qu'elle glisse vers le bas au vers 161 au moment où resurgit l'introspection.

Scène 3:



La quatrième scène nous montre un jeu plus compliqué: la voix d'Amarissime descend lentement et graduellement jusqu'à une note très basse (v.351), reflet de sa défaillance spirituelle; la voix de Securus garde la même note ferme qu'à la deuxième scène, mais elle aussi finit par suivre la même courbe descendante, afin de se joindre à celle d'Amarissime au vers 351; cette chute est représentative de sa confusion, de sa déception et de son malheur devant l'échec de la raison; la voix d'Agapy imite celle d'Amarissime, une lente descente vers la même note basse où elle retrouve celles de Securus et d'Amarissime; cette chute traduit le trouble et la résignation du personnage et tire son origine de l'introspection.

Scène 4:

Amarissime:

v.216

v.226

v.229

v.307

v.339

v.350

Securus:

v.329

v.341

Agapy:

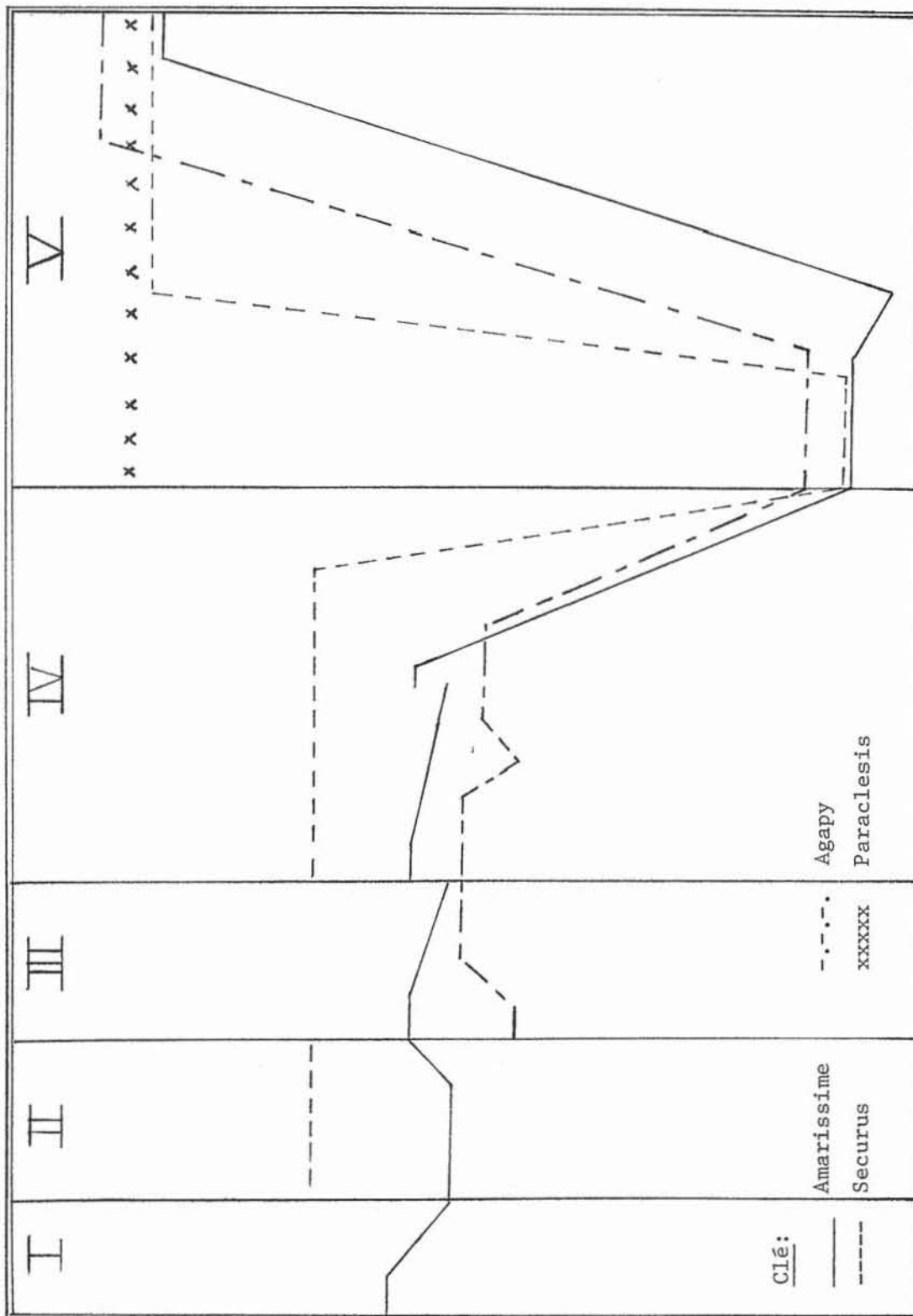
v.217

v.233

v.285

v.303

Dans la dernière scène on entend une nouvelle voix, celle de Paraclesis: elle garde toujours la même note ferme, comme celle de Securus avant de sombrer devant l'échec de la raison. Mais cette note est encore plus forte que celle de Securus, elle ne s'affaiblit pas et réussit à convaincre les autres voix de se joindre à elle. Ce processus avance à une allure différente selon les personnages: la montée de Securus à la note élevée de Paraclesis est assez abrupte et s'accomplit rapidement; celle d'Agapy se prolonge un peu, rendant ainsi son ascension plus graduelle, plus douce; celle d'Amarissime est encore plus lente, selon que son attitude gagne en oubli de soi, en optimisme et en altruisme. Tous finissent par s'accorder et la pièce se termine par un chant qui souligne leur foi en Dieu et leur acceptation de sa volonté.



On est parvenu à mettre en lumière un certain nombre de ressemblances entre la composition de cette pièce et celle d'arts divers, ce qui laisse à penser que les arts contribuent largement à la compréhension et à l'appréciation de la littérature, comme le dit Helmut Hatzfeld: l'art s'est révélé exceptionnellement utile à la littérature dans la mesure où les problèmes de forme expliquent les mêmes problèmes de composition, de style et de technique dans la littérature.²³

On a vu exprimé dans cette pièce le conflit intérieur du poète, un conflit que Wylie Sypher prétend voir reflété dans l'art gothique, il dit en effet que cet art exprime une double expérience - la tension entre l'anecdote réaliste et le système symbolique qui l'englobe.²⁴

Une analyse telle que celle qui vient d'être faite nous aide à apprécier l'art du poète et à conclure, avec Wylie Sypher, que l'artiste quel que soit son moyen d'expression, ne nous présente pas les objets eux-mêmes ni l'expérience elle-même, mais plutôt une représentation ou une description des objets et de l'expérience; c'est-à-dire que l'objet ou l'expérience ne se manifeste dans l'art qu'après avoir été réduit ou libéré de la réalité.²⁵

23

Helmut Hatzfeld, Literature through Art, p.218.

24

Wylie Sypher, Four Stages of Renaissance Style, p.57.

25

Ibid., p.7.

CONCLUSION

L'étude détaillée de cette oeuvre dramatique de Marguerite de Navarre, confirme les observations de Darnell Roaten sur le théâtre français à l'époque de la Renaissance : ¹ il n'y a qu'une intrigue, et dans le cadre de cette intrigue unique, chaque scène se distingue nettement de toutes les autres mais se soumet au thème principal. Dans la comédie, le concept du temps s'exprime par une succession de scènes qui suivent la ligne unique de l'intrigue et progressent irrémédiablement vers un dénouement prévisible. La pièce ne couvre qu'un espace de temps limité, négligeant les événements préliminaires et concentrant l'attention du spectateur sur le moment de la crise. On cherche délibérément à suivre une progression logique. Tout incident est fonction de l'intrigue unique qui ne permet aucune digression, à savoir rien ne nuit au thème central. Les personnages et les rapports qui les unissent restent toujours fermes et invariables. Les personnages secondaires ne servent qu'à mettre en valeur le personnage principal, rôle qu'ils jouent sans faillir dès le lever du rideau. Tout rapport s'établit et se maintient selon un plan rigoureusement logique. Les relations s'effectuent toujours entre deux personnages d'avis opposé. En raison de ces rapports rigides et exclusifs, les personnages principaux ont tendance à paraître isolés, séparés l'un de l'autre, mais en même temps ils sont unis à cause de leur participation à l'intrigue unique.

¹ Darnell Roaten, Structural Forms in the French Theater 1500-1700. (Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1960), p. 24.

Dans cette comédie Marguerite de Navarre nous permet de connaître sa pensée intime ; elle y exprime le conflit dont souffre son âme : le conflit entre la chair et l'amour, l'opposition de la chair et de l'esprit, la lutte entre la Nature, notre nature et la loi de Dieu et le combat entre l'amour terrestre et l'amour idéal, dont seule la mort peut nous délivrer ;² car;

Dans le poème dramatique, il faut que
le poète s'explique par la bouche des
acteurs : il n'y peut employer d'autres
moyens.³

On trouve alors dans la Comédie sur le Trépas du Roy une peinture émouvante de l'état d'âme du poète, dû à la mort de son frère François Ier, qui lui était si cher, une peinture émouvante de l'amour et de la douleur.

* * * *

* * * * * *

* * * *

² Emile Telle, l'oeuvre de Marguerite d'Angoulême reine de Navarre, et la querelle des femmes. (Toulouse : 1937 ; réimprimé Genève : Slatkine Reprints, 1969), p. 278.

³ Abbé d'Aubignac, La pratique du théâtre. Edité par Pierre Martino. (Paris : Champion, 1927), cité par Pierre Larthomas, Le langage dramatique. Sa nature et ses procédés. (Paris : librairie Armand Colin, 1972), p. 31.

BIBLIOGRAPHIE

- - - - -

I - OUVRAGES DE MARGUERITE DE NAVARRE.

_____ Théâtre profane. Première publication.
collective par V.L. Saulner. Nouvelle
édition revue. Genève : Librairie
Droz, 1963.

II - OUVRAGES SUR MARGUERITE DE NAVARRE.

FEBVRE, Lucien, Amour sacré, amour profane. Autour de
l' " Heptaméron ". Paris : Gallimard, 1944.

GELERT, Jules, World of Many Loves : The "Heptaméron"
of Marguerite de Navarre. Chapel Hill :
University of North Carolina Press, 1966.

JOURDA, Pierre, Marguerite d'Angoulême, Duchesse d'Alençon,
Reine de Navarre, (1492-1549). Etude
biographique et littéraire. 2 vol.
Paris : Librairie Ancienne Honoré Champion, 1930.

LEFRANC, Abel, Les idées religieuses de Marguerite de
Navarre d'après son oeuvre poétique.
(" Les Marguerites " et " Les Dernières
Poésies "). Paris : 1898 ; réimprimé
Genève : Slatkine Reprints, 1969.

SAINTE-MARTHE, Charles de, Oraison funèbre de la mort de l'incomparable
Marguerite, royne de Navarre et duchesse
d'Alençon. Dans " L'Heptaméron " des
Nouvelles de très haute et très illustre
princesse, Marguerite d'Angoulême, reine de
Navarre. Publié sur les manuscrits par
les soins et avec les notes de MM. Le Roux
de Lincy et Anatole de Montaiglon. Paris : 1880 ;
réimprimé Genève : Slatkine Reprints, 1969.

TELLE, Emile, L'oeuvre de Marguerite d'Angoulême, reine de
Navarre, et la querelle des femmes.
Toulouse : 1937 ; réimprimé Genève : Slatkine
Reprints, 1969.

III - D'AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS :

- BENESCH, Otto, The Art of the Renaissance in Northern Europe. Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements. Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1945.
- CIRLOT, J.E. Dictionary of Symbols. Translated by Jack Sage. 2nd. éd. London : Routledge and Kegan Paul, 1971.
- COHEN, Gustave, Etudes d'histoire du théâtre en France au Moyen-Age et à la Renaissance. 6ème édition Paris : Gallimard, 1956.
- DUCHEMIN, Jacqueline, La houlette et la lyre. Recherche sur les origines pastorales de la poésie. Paris : Société d'Editions " Les Belles Lettres ", 1960.
- FRANCE, Anatole, Le génie latin. Paris : Librairie Alphonse Lemerre, 1913.
- Grammaire Larousse du français contemporain. Paris : Librairie Larousse, 1964.
- HATZFELD, Helmut, Literature through Art, A New Approach to French Literature. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1969.
- HULUBEI, Alice, L'églogue en France au XVIème siècle : époque des Valois (1515-1589). Paris : Librairie Droz, 1938.
- KERNODLE, George. R., From Art to Theatre, Form and Convention in the Renaissance. Chicago and London : University of Chicago Press, 1944.
- LARTHOMAS, Pierre, Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés. Paris : Librairie Armand Colin, 1972.
- LEFRANC, Abel, Grands écrivains français de la Renaissance. Paris : Librairie Ancienne Honoré Champion, 1914.
- LEVRAULT, Léon, Le genre pastoral. (Son évolution). Paris : Librairie Classique Paul Delaplane, 1914.

- MÉRIVALE, Patricia, Pan the Goat-God : His Myth in Modern Times, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1969.
- SAINTE-BEUVE, C.A., Les grands écrivains français. Etudes des Lundis et des Portraits classées selon un ordre nouveau et annotées par Allern Maurice. XVIème Siècle. Les Prosateurs. Paris : Gamier Frères, 1926.
- SYMPHER, Wylie, Four Stages of Renaissance Style. Transformation in Art and Literature. 1400-1700. New York : Doubleday & Co. Inc., 1955.
- VALENCY, Maurice, In Praise of Love. An Introduction to the Love - Poetry of the Renaissance. New York : MacMillan, 1958.

IV - ARTICLES :

- HULUBEI, Alice, " Le berger Agapy dans la Comédie sur le Trépas du Roy ", de Marguerite d'Angoulême " Humanisme et Renaissance 1 (1934) 123-32.
- LAJARTE, Philippe de, " L'Heptaméron et le ficinisme ". Rapports d'un texte et d'une idéologie, " Revue des sciences humaines 37 (1972) 339-371.
- LEBEGUE, Raymond, " Marguerite de Navarre et le théâtre. " Humanisme et Renaissance V (1938) 330-33.
- SAGE, Pierre, " Le platonisme de Marguerite de Navarre. " Travaux de linguistique et de littérature 7 (ii) (1969) 65-82.
- SAULNIER, Verdun-L., " Etudes critiques sur les comédies profanes de Marguerite de Navarre ". Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance IX (1947) 36-77.
-
- " Marguerite de Navarre : art médiéval et pensée nouvelle ". Revue Universitaire, 63ème année (1954) 154-62.

* * * * * *
