

LA FEMME AU THÉÂTRE
LES FIGURES FÉMININES ET LA POÉTIQUE DE LA TRAGÉDIE EN FRANCE (1550-1660)

par
Vincent Dupuis
Département de langue et littérature françaises
Université McGill, Montréal

mai 2013

Thèse présentée à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de
Ph.D. en langue et littérature françaises

© Vincent Dupuis, 2013

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
ABSTRACT.....	v
REMERCIEMENTS.....	vi
Introduction	1
Première partie – Esthétique : la femme en scène	17
CHAPITRE 1 – LA FURIEUSE.....	18
La fureur spectaculaire.....	20
- <i>Médée</i> (Jean de La Pérouse)	
- <i>Cléopâtre captive</i> (Étienne Jodelle)	
- <i>Didon se sacrifiant</i> (Étienne Jodelle)	
La peur de la femme.....	31
Une esthétique de l’effroi.....	36
La contagion.....	40
CHAPITRE 2 – LA FEMME CHARMANTE.....	44
Portraits de femmes charmantes.....	46
- <i>Sophonisbe</i> (Jean Mairet)	
- <i>Cléopâtre</i> (Jean Mairet, Isaac de Benserade)	
- <i>Didon</i> (Georges Scudéry)	
Le masque trompeur.....	64
L’illusion charmante.....	68
Le charme des apparences.....	75
CHAPITRE 3 – LA REINE.....	79
Grandeurs de la reine.....	81
- <i>Mariane</i> (Tristan l’Hermite)	
- <i>La Vraye Didon</i> (Boisrobert)	
- <i>Sophonisbe</i> (Pierre Corneille)	
La femme illustre.....	94
Le pathétique d’admiration.....	101

Deuxième partie – Éthique : les caractères féminins	107
CHAPITRE 4 – LA PIÉTÉ.....	108
La plainte, ou le langage de la piété.....	110
- Le deuil politique : <i>Porcie, Cornélie</i>	
- Le deuil amoureux : <i>Hippolyte, Marc Antoine</i>	
- Le deuil maternel : <i>La Troade, Les Juifves</i>	
Les lamentations des femmes.....	126
Une poétique de la déploration.....	132
CHAPITRE 5 – LA CONSTANCE.....	138
La constance tragique.....	140
- <i>Sophonisbe</i> (Montchrestien, Montreux), ou l'épreuve de la fatalité	
- <i>Didon se sacrifiant</i> (Hardy), ou l'épreuve de l'amour	
- <i>La Reine d'Écosse</i> (Montchrestien), ou l'épreuve de la mort	
La femme constante.....	154
Une poétique de l'exemplarité.....	160
CHAPITRE 6 – LA PUDEUR.....	167
Les héroïnes de la pudeur.....	169
- Pudeur et galanterie (Théophile de Viau, Gabriel Gilbert)	
- Pudeur et chasteté (Pierre Du Ryer, Gabriel Gilbert)	
- Pudeur et préciosité (Thomas Corneille, Philippe Quinault)	
La femme pudique.....	185
Le théâtre des bienséances.....	190
Troisième partie – Politique : la Cité des Dames	198
CHAPITRE 7 – L'HONNÊTETÉ.....	199
L'honnête femme.....	201
- Sylvie et Silvanire : l'amour honnête	
- Les héroïnes de Rotrou : l'honnêteté persécutée	
- Atalante et Bradamante : l'honnêteté en armes	
Le commerce des femmes.....	219
Le rôle civilisateur du théâtre.....	225
Conclusion	235
ANNEXE.....	246
BIBLIOGRAPHIE.....	251

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur les personnages féminins de la tragédie depuis sa renaissance au milieu du XVI^e siècle jusque dans les années 1660, et plus spécifiquement sur la façon dont ils interviennent dans la constitution de la poétique tragique. Il est frappant de constater que la tragédie de l'âge classique privilégie majoritairement des sujets féminins. De 1553, date de création de la *Cléopâtre captive* de Jodelle, jusqu'à la fin du siècle suivant, on ne compte pas moins de cinq versions de l'histoire de cette reine égyptienne. Sophonisbe, personnage aujourd'hui oublié, est sans doute l'une des figures les plus importantes du corpus tragique : elle est le sujet de plus de sept tragédies entre 1559 et 1663, parmi lesquelles se trouvent des pièces de dramaturges aussi célèbres que Mairet et Corneille. Ce phénomène s'avère hautement significatif. Il révèle que certaines figures féminines s'accordent naturellement à la poétique de la tragédie, que les formes et les représentations du « féminin », par une sorte de mimétisme, correspondent à l'idée que se font les dramaturges du spectacle tragique. Plus spécifiquement, les liens entre la femme et la tragédie sont de trois natures : esthétique, éthique, politique. La première catégorie concerne les questions de représentation ; la seconde, les caractères du héros ; la dernière, le rôle civilisateur du théâtre de la femme. Aussi, parce qu'elles redoublent à divers moments de son histoire les principes fondamentaux de la poétique tragique, les héroïnes de la tragédie obéissent à un principe d'autoréflexivité. Plus que de simples protagonistes, elles concernent la nature même du théâtre ; c'est au travers d'elles que le théâtre – la tragédie – se conçoit et se réfléchit.

ABSTRACT

This thesis focuses on the female characters of the tragedy since the genre's rebirth in the mid-sixteenth century until the 1660s, and more specifically on how they are involved in the constitution of the poetics of tragedy. It is striking that the tragedy of the classical period stages mainly female subjects. From 1552, the date of the composition of Jodelle's *Cléopâtre captive*, until the end of the next century, there are no less than five versions of the story of this Egyptian queen. Sophonisbe, a character now largely forgotten, is probably one of the most important figures of the tragic corpus: she is the subject of more than seven tragedies written between 1559 and 1663, including the plays of famous dramatists like Mairet and Corneille. This phenomenon is highly significant. It reveals that some female figures naturally agree with the poetics of tragedy, that the forms and the representations of "femininity", by some kind of mimicry, correspond to the playwright's conceptions of the tragic spectacle. More specifically, the relationship between the woman and the tragedy falls into three categories: aesthetic, ethical, political. The first category relates to issues of representation ; the second, to the feminine traits ; the last, to the civilizing role of both women and the theatre. Furthermore, because they repeat at various times in its history the tragedy's fundamental principles, the heroines of the tragic stage rely on self-reflexivity. More than just characters, they concern the very nature of theatre : is through them that the theatre - the tragedy - is conceived and thought.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont en premier lieu au Professeur Normand Doiron, mon maître, qui m'a tout montré, et envers qui mon estime est sans borne. Pour ses lectures toujours attentives ; pour ses commentaires toujours exacts ; pour ses conseils toujours judicieux ; surtout, pour sa précieuse bienveillance, je le remercie très sincèrement. J'espère pouvoir un jour lui rendre tout ce qu'il m'a donné.

Je remercie également madame Diane Desrosiers pour son soutien tout au long de mon parcours universitaire. Ses recommandations et ses encouragements auront été une source constante de motivation. De même, je remercie les Professeurs Frédéric Charbonneau et Lucie Desjardins, qui ont généreusement accepté de lire cette thèse, et dont les avis me guideront dans la suite de mes travaux.

Merci également au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill de m'avoir permis d'effectuer un séjour de recherche à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm à Paris, et plus spécifiquement à Michel Biron, dont la porte a toujours été ouverte, et sans le support duquel cette thèse n'aurait probablement pu voir le jour.

Un énorme merci enfin aux personnes qui m'ont côtoyé durant toutes ces années : Ariane, ma compagne, dont la présence, la confiance, l'amour m'ont donné les forces pour mener à terme ce projet ; Guy Beausoleil, qui a suivi avec enthousiasme les différentes étapes de ce travail, et à qui je suis profondément redevable ; tous les collègues de

l'Université McGill et ceux rencontrés à l'ENS, avec lesquels j'eus de nombreux échanges et tissai des liens d'amitié durables.

Cette recherche a été rendue possible grâce à des bourses octroyées par le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC), le Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill et la Faculté des Arts de l'Université McGill.

Vincent Dupuis
Montréal, mai 2013

À ma petite Béatrice

INTRODUCTION

Dès sa redécouverte par les humanistes dans la première moitié du XVI^e siècle, la tragédie se montre attachée à la femme. Les premiers héros du théâtre renaissant, si l'on exclut l'*Abraham sacrifiant* (1550) de Théodore de Bèze, sont des héroïnes. En 1552, Étienne Jodelle compose la *Cléopâtre captive*, qui marque la naissance de la tragédie de langue française. Vers la fin de la même année est jouée au collège de Boncourt la *Médée* de Jean de La Péruse, qui vaut à son auteur une notoriété immédiate. Presque simultanément, Mellin de Saint-Gelais traduit la *Sophonisba* de l'Italien Trissino, et la fait représenter à Blois en 1554 devant Catherine de Médicis. Enfin, Jodelle clôt le cycle des premières tragédies humanistes quelques années plus tard avec une *Didon se sacrifiant* (1558).

Cette prédilection pour les figures féminines¹ soulève le problème de la présence effective des femmes sur la scène. On sait que Jodelle incarna lui-même le personnage de

¹ « Il est frappant de constater que les premiers héros que le théâtre humaniste ait proposé à la scène soient des héroïnes », F. Charpentier, « Naissance de la tragédie poétique en France : Jodelle, La Péruse », p. 83.

Cléopâtre lors de la création de la pièce à l'Hôtel de Reims². Sans doute des raisons de bienséance le forcèrent à procéder ainsi, le public étant composé à cette occasion, comme le rapporte Étienne Pasquier, d'une infinité « d'escoliers » et « de personnages d'honneur »³. Toutefois, rien n'autorise à penser qu'il s'agissait-là d'une norme. Saint-Gelais, par exemple, aurait fait le choix du sujet de Sophonisbe parce qu'il abondait en personnages féminins, que les dames de la cour, principalement des Italiennes, pouvaient interpréter à leur convenance⁴. Dans une étude récente, Virginia Scott retrace la participation des femmes au spectacle théâtral dans la France d'Ancien Régime⁵. Elle atteste la présence féminine sur la scène dès le début du XVI^e siècle⁶. De même, Raymond Lebègue indique qu'en 1580, des « actrices » appartenant à la troupe de Valleran Le Conte auraient joué dans des pièces de Jodelle, notamment dans *Cléopâtre* et *Didon*, qui figuraient au répertoire de l'illustre compagnie⁷. Enfin, les archives d'Arras rapportent qu'une troupe de comédiens itinérants dirigée par Adrien Talmy, et parmi laquelle se trouvaient de nombreuses femmes, aurait demandé en 1594 aux autorités de la ville la permission de faire représenter la *Médée* de La Péruse ainsi que plusieurs pièces de Garnier⁸. Certes, peu de représentations de tragédies ont lieu à la Renaissance, en comparaison avec les mystères et les farces dont la tradition est encore bien vivante jusqu'au début du XVII^e siècle. Mais il est possible de

² Étienne Pasquier précise, à propos de ces deux premières représentations : « Et les entreparleurs estoient tous des hommes de nom : Car mesme Remy Belleau, et Jean de la Peruse, joüoient les principaux roulets », *Recherches de la France*, VII-6, p. 1416.

³ *Ibid.*, p. 1416.

⁴ « It seems possible that Sophonisbe was chosen because it offered so many female roles », V. Scott, *Women on the Stage in Early Modern France (1540-1750)*, p. 73.

⁵ Pour la notice complète, voir bibliographie.

⁶ Cf. V. Scott, *Women on Stage*, p. 61.

⁷ Cf. R. Lebègue, « Le répertoire d'une troupe française à la fin du XVI^e siècle », p. 11-12.

⁸ Cf. V. Scott, *Women on Stage*, p. 81-82.

penser, à la lumière de ces témoignages historiques, que les rôles titres des premières tragédies humanistes furent interprétés par des actrices – du moins, tout indique que ces rôles ont été composés dans cette perspective. Pour peu que les poètes de la Renaissance aient eu le souci du drame, les personnages de Médée, Cléopâtre et Didon, qui impliquent une forte dimension sexuelle, devaient effectivement être joués par des femmes. Bien avant les débats qui feront rage au XVII^e siècle, la mise en scène des personnages féminins dans la tragédie engage la question de la vraisemblance.

Il ne s'agit pas ici d'entreprendre une étude de la présence physique des femmes sur la scène théâtrale, ni encore une histoire des actrices dans la France classique. C'est là un volet fondamental de la réflexion sur la représentation du féminin aux XVI^e et XVII^e siècles, mais un tel travail déborderait le champ littéraire pour englober une histoire des pratiques théâtrales et scénographiques. L'objet de cette thèse se trouve en fait spécifié dans son sous-titre. Ce qui nous intéresse ici au premier chef, ce sont les personnages féminins de la tragédie, et plus particulièrement ceux qui en ont constitué des sujets récurrents tout au long de l'âge classique. De 1552, date de création de la *Cléopâtre captive* de Jodelle, jusqu'à la fin du siècle suivant, on ne compte pas moins de cinq versions de l'histoire de cette reine égyptienne. Sophonisbe, personnage aujourd'hui oublié, est sans doute l'une des figures les plus importantes du corpus tragique : elle est le sujet de plus de sept tragédies entre 1559 et 1663, parmi lesquelles se trouvent des pièces de dramaturges aussi célèbres que Mairet et Corneille⁹. Bien sûr, cette reprise des mêmes sujets répond au principe d'imitation qui gouverne l'esthétique classique. Mais elle nous semble également procéder d'un motif plus

⁹ Pour la liste complète, voir l'annexe 1.

profond, qui concernerait la nature même de la tragédie. Ce n'est pas sans raison que les auteurs dramatiques accordent leur préférence aux personnages féminins. À plusieurs niveaux existe une proximité entre le genre tragique et le genre féminin, proximité qui se heurte, cela va sans dire, aux idées reçues et au discours commun sur la tragédie. Genre « mâle » par excellence, la tragédie se présente paradoxalement comme un espace où se déploie la féminité.

Par conséquent, l'essai qui suit n'est pas une étude de personnage traditionnelle. Elle ne se limite pas à la description de telle ou telle autre figure, mais elle cherche plutôt à mettre en évidence les liens qui unissent ces figures à la poétique de la tragédie, tant sur le plan du spectacle que de la dramaturgie. Le personnage de Médée par exemple, cette magicienne furieuse devant qui tremble toute la Grèce, personnifie l'esthétique de l'effroi sur laquelle s'est édifiée la tragédie renaissante. De même, la figure de Mariamne, qui subit patiemment les persécutions d'Hérode, en même temps qu'elle exhorte à la constance, s'accorde au pathétique d'admiration sur lequel repose la tragédie cornélienne. Enfin, le personnage de Cléopâtre fait plus que séduire Marc Antoine : son charme trompeur est l'incarnation de l'illusion dramatique, telle que l'ont conçue Chapelain et les théoriciens de son temps. Par conséquent, l'étude qui suit aborde la vaste problématique de l'autoréflexivité. Plus que de simples protagonistes, les figures féminines se présentent comme les miroirs de la poétique tragique : c'est au travers elles que la tragédie – le théâtre – se conçoit et se réfléchit.

Hypothèses

Ces liens entre les figures féminines et la poétique de la tragédie, nous les divisons en trois catégories, qui commandent l'organisation de cette étude en trois parties. La première concerne la dimension spectaculaire de la tragédie. Chaque période de l'histoire du genre problématise les questions de représentation selon un degré de connaissance et d'expérience pratique de la scène. La renaissance de la tragédie vers 1550, d'abord dans les collèges, puis à la cour, se fait par l'intermédiaire des pièces de Sénèque. Dans le premier tiers du XVII^e siècle, le débat théâtral influence la manière dont les dramaturges conçoivent le spectacle tragique. Toute la réflexion de l'abbé d'Aubignac autour des questions d'unités, son obsession pour la règle de vraisemblance n'est pleinement significative qu'en rapport à la perception du public. En ce sens, l'esthétique de la tragédie rejoint ce qu'on pourrait appeler une « rhétorique du spectacle »¹⁰, dans la mesure où ce dernier « agit » sur le spectateur, produisant différents « effets » dont Aristote, le premier, avait établi la typologie. Or, à chaque esthétique adoptée par la tragédie tout au long de la période qui va de 1550 à 1660 correspond une figure féminine, qui en rassemble les principaux traits. La figure de la *furieuse*, si fréquente dans le théâtre de la Renaissance, coïncide dans sa représentation avec l'esthétique des premières tragédies humanistes, fondée sur la terreur et l'effroi. De même, celle de la *femme charmante*, dont la beauté trompeuse traduit toute une conception de la féminité, est au centre d'une esthétique du charme et de l'envoûtement. Enfin, le personnage de la *reine* dans la tragédie des années 1640 s'accorde avec une

¹⁰ Cette idée s'inscrit dans le cadre des théories de la lecture, formulées entre autres par Michel Charles dans son ouvrage *Rhétorique de la lecture* (Paris, Seuil, 1977), où l'auteur s'intéresse à la « rhétorique de l'effet » construite par le texte littéraire.

esthétique de l'« illustration » dont l'objectif est d'éblouir le spectateur. Depuis sa redécouverte au XVI^e siècle jusqu'à Racine, il est possible de comprendre les différentes formes qu'emprunte la tragédie par le truchement des figures féminines qu'elle met en scène.

La deuxième catégorie concerne l'éthique. Une analyse des principaux personnages féminins du répertoire classique montre que leurs « caractères », entendus dans un sens à la fois psychologique et rhétorique¹¹, sont liés de très près à la triple finalité du spectacle tragique : *placere, movere, docere*. Plus précisément, les lois qui régissent la dramaturgie tragique trouvent illustration dans les lieux communs qui forment l'*ethos* féminin. Par exemple, la piété, apanage des figures féminines chez Robert Garnier, renvoie à la facture déplorative de son théâtre, aux lamentations dont il est rempli, à la pitié qu'il tente d'exciter dans l'âme du spectateur. De même, la *constantia* qui caractérise les héroïnes de Montchrestien s'accorde à la vocation morale de la tragédie, si importante sous le règne d'Henri IV. Enfin, la pudeur dont font montre les femmes dans le théâtre des années 1630 se présente comme le prolongement de la notion de bienséance qui s'étend au théâtre sous le ministère de Richelieu. Envisagées sous cet angle, les héroïnes de la tragédie acquièrent une dimension autoréflexive. Par elles se dévoilent et se définissent les principes de la dramaturgie classique.

¹¹ Psychologique, puisque le caractère a toujours comme corollaire les passions ; rhétorique, en ce que le caractère se présente comme le mode d'expression, la plupart du temps codifié, de ces mêmes passions. Pour une définition complète de ce concept à l'âge classique, voir les ouvrages de Louis van Delft, *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie* (Genève, Droz, 1982) et surtout *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique* (Paris, PUF, 1993).

Finalement, la troisième catégorie aborde la dimension politique de la tragédie. On connaît le rôle joué par les femmes dans l'adoucissement des mœurs au XVII^e siècle, notamment grâce aux travaux menés en psychologie historique (N. Elias) et en histoire des phénomènes culturels (G. Duby)¹². Cependant, on a rarement mis en parallèle cette fonction civilisatrice impartie aux dames avec celle dont le théâtre s'est chargé, au moins durant le premier tiers du XVII^e siècle. Très tôt au cours de son ministère, Richelieu a fait du théâtre un instrument de rayonnement du pouvoir royal¹³, mais aussi – et c'est ce qui nous intéresse particulièrement – l'élément central d'une politique de rationalisation des comportements qui consistait à élever le seuil de la pudeur, à multiplier les interdits, à accroître les raffinements du savoir-vivre¹⁴. Il est frappant de constater que la femme et le théâtre, pendant cette période cruciale de l'histoire de France, ont été investis du même rôle social : participer à « la réforme des mœurs et [à] l'ennoblissement des relations sociales »¹⁵. De nombreuses scènes du théâtre des années 1630-40 illustrent ce pouvoir souverain que possède le beau sexe. Elles présentent la femme comme un agent de pacification, comme un modèle d'honnêteté dont il faut suivre les enseignements. Avec Mairet, la tragédie donne naissance à un nouveau type féminin, l'*honnête femme*, dont Jacques Du Bosc dans son traité a entrepris de dresser le portrait¹⁶. Encore une fois, la figure possède une fonction

¹² Voir la monumentale *Histoire des femmes en Occident* (G. Duby et M. Perrot, Paris, Plon, 1991, 5 vol.), de même que, pour un regard plus précis, l'ouvrage de référence de Roger Lathuillère, *La Préciosité. Étude historique et linguistique* (Genève, Droz, 1966), dans lequel l'auteur examine le phénomène de la préciosité du point de vue sociologique et littéraire.

¹³ Voir Georges Couton, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1986.

¹⁴ Pour ces questions de psychologie historique, voir Norbert Élias, *La Dynamique de l'Occident*, Paris, Calmann-Lévy, 1975.

¹⁵ M. Angenot, *Les Champions des femmes. Examen du discours sur la supériorité des femmes 1400-1800*, p. 142.

¹⁶ Voir chapitre 7.

symbolique. La mission qui lui incombe de répandre l'honnêteté sur la scène peut être lue comme une mise en abyme du rôle civilisateur du théâtre.

Cela étant dit, il n'est pas suffisant de constater que les figures féminines sont liées à la poétique tragique. Il faut encore souligner l'étroite parenté qui existe, sur le plan discursif et anthropologique, entre la femme et la tragédie à l'âge classique. Un exemple en est la similitude entre les arguments avancés par les censeurs du théâtre¹⁷ et ceux utilisés par les adversaires du sexe féminin. Les deux plaidoyers montrent des lieux communs, des topiques récurrentes, des schémas de raisonnement analogues. Les raisons pour lesquelles Nicole condamne l'art dramatique et toute forme d'imitation en général sont les mêmes que celles des misogynes s'attaquant à la beauté féminine. L'association provient de Tertullien, qui dans le *De spectaculis* et le *De cultu feminarum* reliait la femme et le théâtre au même péché de concupiscence. Elle se prolongera tout au long des XVI^e et XVII^e siècles, imprégnant les mentalités, alimentant les débats, si bien que pour les moralistes de Port-Royal, la femme se présente naturellement comme l'incarnation du spectacle et de ses dangers.

Chose étonnante : aussi central soit-il dans la culture classique, et bien que présent partout dans le discours des contemporains, ce lien entre la femme et le théâtre n'a jamais véritablement attiré l'attention de la critique moderne. On trouve certes, et en grand nombre, des études consacrées à chacun de ces objets (pour cette raison, la bibliographie que nous proposons n'a pas la prétention d'être exhaustive), mais toujours considérés

¹⁷ Voir Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997.

isolément, sans égard à la relation qui les unit. Aussi, une étude est aujourd'hui nécessaire, qui se donne pour but de préciser le rapport d'identité entre le genre féminin et le genre tragique. C'est à cette tâche que nous nous employons dans les pages suivantes, en empruntant à la fois à la critique théâtrale et à l'histoire des idées sociales et culturelles.

Méthode

Avant de procéder à cet examen, quelques précisions théoriques s'imposent. La première concerne le champ d'étude. Parce qu'il ne s'articule pas autour d'une opposition « masculin/féminin », le présent essai ne peut se réclamer des études de « genre », ni encore des études féministes, qui proposent une réflexion sur les identités sexuées. Certes, nous n'ignorons pas que du point de vue épistémologique, la dichotomie du « masculin » et du « féminin » joue un grand rôle dans l'élaboration des représentations culturelles de la femme. Cependant, notre projet n'est pas de questionner la construction sociale de ces représentations, mais plutôt de voir en quoi elles sont liées à divers lieux communs doxiques, que reprend et assimile la tragédie. Par conséquent, notre travail s'inscrit davantage dans le champ de l'analyse du discours et de l'histoire des idées que dans celui des « *gender studies* ».

La deuxième remarque préliminaire a trait à la méthode. Les différentes hypothèses de recherche énoncées plus haut commandent une démarche en deux temps. Avant d'élargir les liens entre la femme et le théâtre au niveau discursif, il faut examiner comment cette relation prend forme à l'intérieur même de la tragédie. Une large part de cette thèse consiste donc en une étude de pièces, considérées aussi bien dans leur dimension dramaturgique,

que rhétorique et esthétique. Des quelque trente tragédies qui forment notre corpus se dégagent un certain nombre de personnages féminins exemplaires, qui s'avèrent des figures centrales de la scène tragique. Il s'agira dans un premier temps de procéder à l'analyse de ces figures dans leur rapport à la poétique, suivant une approche qui considère le personnage comme un actant, mais également comme le produit d'un référent extratextuel. Ce travail implique de placer le personnage féminin face aux représentations culturelles et discursives de la femme tracées dans toutes sortes de textes contemporains, des ouvrages de morale aux traités d'éducation et d'honnêteté, en passant par les écrits *pro et contra* sur la nature féminine. Ici encore, notre visée n'est pas d'étudier ces textes en eux-mêmes – ce serait répéter un travail déjà fait¹⁸ – mais plutôt de montrer qu'ils agissent comme un cadre idéologique permettant de penser le personnage féminin.

Enfin, sa démarche se voulant ouverte et transversale, notre enquête convoque une pluralité d'approches critiques. Parce qu'elle traite avant tout des figures féminines de la tragédie, cette thèse fait naturellement appel aux théories du personnage¹⁹, et plus spécifiquement du personnage de théâtre, ainsi que les ont élaborées des théoriciens comme Anne Ubersfeld et Philippe Hamon²⁰. Refusant une analyse psychologisante et moralisatrice, A. Ubersfeld préconise une approche sémiotique du personnage. Suivant

¹⁸ Citons, entre autres, l'étude magistrale de Linda Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture (1598-1715) : un débat d'idées de Saint François de Sales à la marquise de Lambert* (Paris, Champion, 1993), ainsi que celle de Marie-Claude Malenfant, *Argumentaires de l'une et de l'autre espèces de femme. Le statut de l'exemplum dans les discours littéraires sur la femme (1500-1550)* (Québec, Presses de l'Université Laval, 2003). Pour d'autres références, voir la section consacrée aux études sur les femmes dans la bibliographie.

¹⁹ Voir, entre autres, l'ouvrage *Personnage et histoire littéraire : actes du colloque de Toulouse, 16-18 mai 1990* (Toulouse, Presses de l'Université du Mirail, 1991) qui réunit différentes études faisant le point sur la question, ainsi que l'article fondateur de Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », R. Barthes et P. Hamon (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.

²⁰ Voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977, 2 vol.

cette perspective, le personnage de théâtre peut être considéré tantôt dans sa fonction textuelle et syntaxique (le modèle actantiel), tantôt dans sa fonction poétique (comme métaphore et surtout personnification d'un référent historique et social). Ce qui ne veut pas dire que le caractère « vivant » du personnage soit évacué : toute analyse du personnage théâtral doit prendre en charge ses spécificités génériques, comme par exemple le phénomène de la double énonciation, qui renvoie à la nature performative du théâtre. Le personnage de théâtre, au contraire du personnage de roman, est conçu pour être joué et incarné par un acteur. Nous tiendrons compte de cet élément, surtout dans la première partie de cette étude, qui traite des questions liées à la représentation.

L'approche sémiotique du personnage, outre qu'elle résorbe l'éternelle opposition entre une lecture immanente et transcendante de l'œuvre littéraire, permet d'établir une typologie des différentes figures féminines mises en scène dans la tragédie des XVI^e et XVII^e siècles. En effet, le personnage féminin non seulement agit, parle, « évolue » sur la scène, mais il correspond toujours plus ou moins à une « figure-type », à un « modèle symbolique » pourrait-on dire, qui lui-même renvoie à une représentation culturelle de la femme. Par exemple, le caractère et les agissements de Médée, son rôle au sein de la tragédie font d'elle une furieuse, laquelle est une image poétisée de la sorcière, telle que la dépeignent les nombreux traités de démonologie du XVI^e siècle. Il en va de même pour toutes les « figures-types » de la tragédie : chacune est le produit d'un dialogue entre l'œuvre dramatique et d'autres types de discours ; chacune pratique une ouverture sur le vaste champ du social.

En ce sens, notre démarche s'apparente à celle qu'Alain Viala désigne sous le nom de « sociopoétique »²¹. Par sociopoétique, il faut entendre, au sens strict, l'étude des « effets esthétiques et idéologiques [...] selon les divers états de la poétique correspondant aux divers états de société »²². De manière générale, la sociopoétique s'intéresse à la corrélation entre les faits sociaux et les états de la poétique. Ses postulats sont les suivants : tout texte littéraire est un discours, c'est-à-dire au sens général et premier du terme, un objet de communication ; tout texte est également une réalité sociale dans la mesure où celui qui le compose est tributaire d'une langue et d'une culture dont on sait qu'elles déterminent les catégories mentales. Ainsi, chaque époque codifie les genres et les formes textuelles selon des conceptions et des catégories relevant de son *épistémè*. Les classiques du XVII^e siècle concevaient la tragédie différemment des humanistes de la Renaissance, parce que leur rapport à la *représentation* était différent. La sociopoétique insiste très justement sur le caractère historiquement variable de la poétique. Cependant, elle demeure aux prises avec un problème, qui concerne sa méthodologie. Comme la sociologie de la littérature, elle présuppose une certaine représentativité du « social » dans le texte littéraire – axiome que les travaux des dernières décennies en sociocritique remettent aujourd'hui en question. Le problème est le suivant, celui-là même que soulevait Foucault dans de nombreux ouvrages : dès que le poéticien s'engage dans l'interrogation sociologique, il est confronté au caractère intangible de son objet. Le seul matériau dont il dispose est le discours, la réalité sociale elle-même étant insaisissable. A. Viala, en

²¹ Voir principalement Alain Viala et Georges Molinié, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993.

²² A. Viala, *Approches de la réception*, p. 147.

proposant l'idée de « prisme » en remplacement de celle du « reflet » ou du « miroir », longtemps employée par l'histoire littéraire, entendait dépasser cette aporie. Le prisme, dit-il, « ne postule pas la représentativité directe du social dans le texte. Il postule la présence d'un intermédiaire entre le social et le texte (la langue, le champ littéraire, le genre, l'auteur) qui agit comme un filtre, ou encore comme un agent déformateur »²³. Pour l'essentiel, la métaphore du prisme se distingue de celle du miroir en ce qu'elle se situe dans une problématique des médiations. Or, son présupposé fondamental n'en demeure pas moins que les structures idéologiques et sociologiques s'incorporent dans les structures textuelles.

D'où la nécessité d'une sociopoétique qui tiendrait compte plus spécifiquement des liens entre les différents états de la poétique et les phénomènes discursifs. Il ne s'agit pas de rompre complètement avec une approche dont la contribution à la compréhension des rapports entre « texte » et « société » s'avère majeure, mais seulement d'en modifier la perspective. Toute réflexion sur la poétique, c'est-à-dire sur les règles et les lois propres à un genre donné, devrait accorder une place centrale à la notion d'interdiscursivité. Les pages qui suivent entendent démontrer que la poétique de la tragédie se constitue au carrefour du discours sur la femme et d'un discours métathéâtral portant sur les codes d'écriture et les catégories du Beau.

Un mot enfin sur la délimitation chronologique du corpus. La décennie de 1550 correspond à l'émergence de la tragédie française, qui naît du croisement de plusieurs

²³ *Ibid.*, p. 188.

influences : la redécouverte du répertoire de l'Antiquité, soit à travers les pièces de Sénèque, soit grâce aux adaptations humanistes des œuvres d'Euripide et de Sophocle²⁴ ; le théâtre néo-latin d'érudits comme Muret et Buchanan, joué principalement dans les collèges ; la tragédie italienne, qui pénètre en France vers le milieu du XVI^e siècle. Parallèlement aux pièces qui sont composées à cette époque se développe également un discours critique sur la tragédie : le *Poetices libri VII* de Scaliger paraît dans sa version latine en 1561, l'*Art de la tragédie* de Jean de la Taille est publié en 1572. Ainsi, parce qu'elle marque la naissance du genre tragique en France, la date de 1550 s'impose comme point de départ.

D'un autre côté, la date de 1660 peut sembler davantage arbitraire. Mais en fait, elle correspond à un moment charnière dans l'histoire de la tragédie. L'année 1657 marque la publication de la *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac. Trois ans plus tard, en 1660, Corneille fait paraître les trois *Discours*, qui sont une réplique du célèbre dramaturge aux critiques du théoricien. En 1663, enfin, éclate une querelle autour de la *Sophonisbe* de Corneille, qui se solde par la victoire des doctes. On peut dire que ces événements viennent mettre un terme aux premières grandes polémiques autour des règles théâtrales, qui ponctuent la vie littéraire dans la première moitié du XVII^e siècle. Au lendemain de la

²⁴ Par exemple *Electra* et *Hecuba*, tragédies de Sophocle et d'Euripide traduites par Lazare de Baïf en 1537 et 1544.

Fronde, la tragédie cesse de faire l'objet de débats – du moins en ce qui concerne sa forme²⁵ : avec Racine, elle apparaît définitivement fixée.

Nous avons donc opté pour une temporalité étendue afin de mettre en évidence l'historicité de la poétique tragique. Cela permet de suivre, plutôt que les trajectoires personnelles d'écrivains, le traitement des principaux sujets féminins de la tragédie, les inflexions qu'ils subissent, les sens qu'ils revêtent. Surtout, cela permet de voir comment, et selon quels critères, l'âge classique a pu voir dans la femme une métaphore du théâtre, une personnification de la scène et du spectacle. La présente étude n'a d'autre intention que de préciser les enjeux et la portée de cette métaphore.

²⁵ Le statut moral de la tragédie, lui, continuera d'être contesté bien au-delà de cette période. Voir à ce sujet l'article de Marc Fumaroli, « La Querelle de la moralité du théâtre au XVII^e siècle », *Bulletin de la société française de philosophie*, juillet-septembre 1990, p. 65-97.

PREMIÈRE PARTIE

Esthétique: la femme en scène

CHAPITRE 1 – LA FURIEUSE

La tragédie a toujours été liée à la fureur. Dionysos, dieu du théâtre, est aussi le dieu de l'ivresse, le maître des Ménades et de leur folie divine. Par sa fonction tutélaire, il préside aux spectacles de toutes natures, de la pantomime au dithyrambe, mais également aux délires mystérieux, aux transes frénétiques, au « dépaysement radical de soi-même »²⁶. De nombreuses scènes du théâtre antique présentent des cas de fureur spectaculaire²⁷. Ajax, guidé par une colère redoutable dans la pièce d'Euripide, se transforme en furieux sous le regard effaré d'Ulysse. Il massacre les bêtes des armées grecques, comme Hercule, aux prises avec d'épouvantables hallucinations, décime sa famille dans l'*Hercules furens* de Sénèque. Le furieux est aveuglé par ses passions. Elles l'empêchent de voir clair, de dissocier le vrai du faux, jettent sur lui des ténèbres qui le font agir comme un monstre. Sénèque, plus que tout autre poète de l'Antiquité, dramatisera ce désordre de l'âme. Dans son théâtre, la fureur constitue un état exaspéré de *dolor* préalable à l'accomplissement du crime tragique (*scelus nefarium*)²⁸.

²⁶ J.-P. Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne - II*, p. 18-19.

²⁷ Ces crises, dans la langue grecque, possèdent un nom, *mania*, que Platon définit comme un état de possession extatique (*Phèdre*, 244a – 245c). Pour le philosophe, il s'agit d'une « maladie de l'âme », qui signale la présence du divin. Suivant le même paradigme, le pseudo-Aristote présente la *mania* comme la forme paroxystique de la *melancholia* (*Problème XXX*, 954a). Chez les latins, le phénomène est moins humoral que psychologique ; Cicéron fait de la *mania*, qu'il rend par « *furor* », le résultat d'une passion exacerbée (*Tusculanes*, III, IV). Voir à ce sujet les travaux de Jackie Pigeaud sur la maladie de l'âme (*La Maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1981).

²⁸ Voir Florence Dupont, *Le Théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988.

Les dramaturges de la Renaissance redécouvrent la tragédie par l'intermédiaire des pièces de Sénèque²⁹. Ils placent naturellement le *furor* au centre de leur poétique. Le titre d'une tragédie de Jean de la Taille, *Saül le furieux* (1572) annonce quelle place occupera cette topique dans son théâtre. On y voit à l'acte I Saül en crise, proférant d'effrayantes menaces à l'endroit de ses enfants. De même, dans *l'Hercule furieux* de Brisset (1589), le héros tout droit sorti des enfers fait irruption sur la scène comme un forcené. La fureur dans ces pièces n'est donc pas qu'un motif rhétorique. C'est un état d'âme éminemment spectaculaire, qui possède une pleine valeur dramatique.

Or, les premières tragédies humanistes ont ceci de particulier qu'elles mettent en scène non uniquement des furieux, mais aussi, et dans une très large proportion, des furieuses. La plus célèbre d'entre elles est Médée, la magicienne infernale, qui s'envole impunie dans un char de feu. Mais il y a également Didon, la veuve éplorée, l'amante bafouée, qui s'immole sur la scène, dans un mouvement de colère et de désespoir. La fureur féminine caractérise toute la tragédie des années 1550. Elle est l'emblème de la nouvelle dramaturgie, fondée sur la représentation spectaculaire de la passion³⁰.

²⁹ Voir à ce sujet les deux ouvrages de référence : Jean Jacquot (dir.), *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, C.N.R.S., 1964 et Gordon Braden, *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition*, New Haven, Yale University Press, 1985.

³⁰ Cette idée renvoie au débat sur la dimension performative du théâtre humaniste. Rappelons brièvement les positions de quelques grands critiques concernant ce problème. Adolf Ebert et Eugène Rigal ont été les premiers au XIX^e siècle à penser que la tragédie humaniste était destinée à la seule lecture. Ils ont été suivis en cette idée par Elliot Forsyth, pour qui la tragédie du XVI^e siècle était « surtout caractérisée par la rhétorique » (Introduction à Jean de La Taille, *Saül le furieux – La Famine ou les Gabéonites – Tragédies*, Paris, Didier, 1968, p. XXVII), ainsi que par Jacques Scherer, qui soutient que les dramaturges humanistes ont mené une « recherche exclusivement littéraire » (« Le Théâtre Phénix », *Le Théâtre en France*, J. de Jomaron (dir.), vol. I, Paris, Armand Colin, 1988, p. 104). D'autres critiques, au contraire, défendent la valeur proprement dramatique de la tragédie humaniste. On notera Émile Faguet, Gustave Lanson et Raymond Lebègue, puis, plus dernièrement, Françoise Charpentier, qui ne cache pas sa dette à l'égard de ce dernier. Enfin, Marie-Madeleine Fragonard formule ce qui est largement admis par la critique depuis les années 1990 : « Il faut en

La fureur spectaculaire

Médée (Jean de La Péruse)

La *Médée* de La Péruse (1556), précédée de quelques années par la *Cléopâtre captive* de Jodelle (1553), est typique de la dramaturgie du XVI^e siècle, qui s'attache plus à peindre les affects d'un personnage qu'à reproduire la *mimèsis* d'une action. C'est en effet une constante de la tragédie humaniste que de procéder par excès, autant dans les développements oratoires que dans l'expression physique de la souffrance. Le principe est central dans l'*Art de la tragédie* (1572) de Jean de La Taille : la tragédie doit frapper l'imagination. Nulle fable, fût-elle hautement tragique, ne saurait « [...] peindre merveilleusement les affections »³¹ sans le recours au spectaculaire, qui pourrait se définir dans ce théâtre comme l'intensité avec laquelle la représentation interpelle les sens du spectateur. C'est d'ailleurs ce que confirment, dans le traité de La Taille, l'adjectif « extresme » et l'adverbe « extremement »³², qui orientent vers la notion de démesure.

Ainsi, la barbare Médée fait son entrée en scène, exhibant son corps déformé par la colère. Le visage brûlé, les cheveux ébouriffés, le regard ébahi sont autant de manifestations extérieures de sa fureur vindicative. Miroirs de l'agitation psychique, ses

finir avec le débat sur l'incompatibilité entre texte poétique et texte théâtral : une tragédie se joue et une tragédie se voit. Même si elle n'était que récitée devant le public, la tragédie resterait du théâtre du seul fait qu'elle est mimésis de la parole directe, distincte en cela depuis Aristote de la poésie narrative et de la poésie lyrique : le statut même du texte théâtral, cette parole d'emprunt, interdit de réduire la tragédie au poème, dont elle a pourtant diverses qualités, en particulier dans la fable comme dans l'élocution » (« Réinventer la tragédie », *Par ta colère nous sommes consumés*, p. 8). Pour notre part, la topique de la fureur nous semble une clef pour interroger la théâtralité de la tragédie renaissante. Dans la mesure où les dramaturges la conçoivent comme un phénomène psychologique et physique, la fureur implique une mise en scène ; elle appartient à l'univers de la représentation.

³¹ J. de la Taille, *De l'Art de la Tragédie*, p. 4.

³² *Ibid.*, p. 4.

traits reproduisent la tempête, l'orage qui menace d'éclater incessamment au-dessus de sa tête. Il n'y a pas un personnage qui ne frémissse devant son allure terrifiante :

Ces yeux ardans, et cette chevelure
Effraïement hérissée, et ce front,
Que voz courrous ainsi refrogner font,
Menacent fort : tout cela m'épouvante [...] ³³.

Le corps meurtri de Médée est la première marque visible de la fureur qui l'anime. Mais la physionomie furieuse est aussi appuyée par une *actio* spectaculaire. La tragédie commence, dans ce qui deviendra un lieu commun de la dramaturgie humaniste, avec une évocation des Enfers. Rageuse, Médée entame *in medias res* une série d'invocations maléfiques, puis exhorte au châtement. Incoercibles, ses cris affreux sont appel au *pathos* ³⁴ :

Furies accoures, et dans vos mains sanglantes
Horriblement portés voz torches noircissantes [...] ³⁵.

Dans cette scène où le *furor* se rapproche de la fureur poétique, les vers furieux de Médée sont le substrat d'une cérémonie incantatoire. Jaillissement d'affectivité pure, son discours relève à la fois de la folie et de l'enthousiasme. Mais à la différence de la fureur qui anime Ronsard et les poètes qui l'entourent, les forces infernales inspirent Médée, et non le verbe divin. Elle n'a de cesse d'ailleurs d'en appeler aux Furies, dans le but d'assouvir sa soif de vengeance. En ce sens, la litanie de propos furieux qu'elle déverse sur la scène rappelle le

³³ *Médée*, v. 808-811.

³⁴ Voir Emmanuel Buron, « La renaissance de la tragédie ou le spectacle de la parole. Vue et parole dans les tragédies d'Estienne Jodelle », *L'Inscription du regard. Moyen Âge – Renaissance*, M. Gally et M. Jourde (dir.), Fontenay-aux-roses, E.N.S. Éditions Fontenay/Saint-Cloud, 1995, p. 127-168.

³⁵ *Médée*, v. 17-18.

mythe, très présent à la Renaissance, du pouvoir inhérent aux mots³⁶. Médée incarne le « versant trouble et inquiétant de l'éloquence »³⁷, le pôle noir et diabolique de la parole inspirée. Dans la bouche de la magicienne, chaque mot est doté d'une puissance, qui « touche l'auditeur au plus profond de lui-même »³⁸.

Cette capacité de la voix furieuse à émouvoir suppose une forte dimension performative, qui trouve sa pleine expression lors des scènes de rituels magiques. Dans ces passages profondément spectaculaires, la parole furieuse est présentée comme une forme spécifique d'éloquence, qui possède ses propres modalités d'énonciation. Avec le geste (*gestus*), la *declamatio* compose la théâtralité de Médée : quand elle est en rage, la magicienne gesticule avec emphase, prononce ses anathèmes avec violence, d'une voix qui s'élève et s'enflamme. En maîtrisant l'*actio* oratoire, le personnage – ou plutôt l'actrice derrière le personnage – maîtrise le *movere*, principal but du théâtre. « Médée en furie s'avère un redoutable orateur »³⁹, non tant pour convaincre, que pour représenter avec force la passion qui la domine. Toute la tragédie de La Péruse peut être lue comme une réflexion sur la puissance de la voix, dont les tirades de Médée offrent une poignante illustration :

Là, si onques jamais, ô lumière nocturne,
Là je t'invokerai sou' l'horreur taciturne. [...]
Je courrai grommellant, et appellant sans cesse,
De suite, tes trois noms : tu m'oïrras, ma Déesse,
Et de mes cris ouïs signe me donneras [...]⁴⁰.

³⁶ Voir Claude-Gilbert Dubois, *Mythe et langage au seizième siècle*, Bordeaux, Duclos, 1970.

³⁷ L. Frappier, « La topique de la fureur dans la tragédie française du XVI^e siècle », p. 42.

³⁸ E. Buron, « La renaissance de la tragédie ou le spectacle de la parole », p. 155.

³⁹ L. Frappier, « La topique de la fureur », p. 42.

⁴⁰ *Médée*, v. 931-937.

Cette fureur spectaculaire devrait normalement conduire à la cruauté, comme c'est le cas chez Sénèque et dans les tragédies ultérieures de la Renaissance. Or il n'en est rien. Les scènes de sadisme, si abondantes chez Garnier, sont en effet réduites au minimum dans la tragédie de *La Péruse*, comme si ce dernier avait voulu insister sur la douleur morale de l'héroïne, plutôt que sur les crimes qu'elle commet. On peut s'étonner, après avoir lu les pièces d'Euripide et de Sénèque, de la façon dont l'auteur expédie le moment de l'infanticide : « Tiens, voilà un des fils » (v. 1190), s'écrie Médée éperdue, à l'intention de son défunt frère ; « Tiens, voilà l'autre fils » (v. 1997), termine-t-elle quelques instants plus tard, après que le dernier enfant eut rendu l'âme. La sobriété des descriptions contraste avec l'orgie de violence à laquelle la scène donne lieu dans les tragédies grecque et latine. C'est que la fureur chez *La Péruse* ne vise pas l'horreur, ce sentiment de répulsion devant le spectacle du macabre, mais bien l'effroi : la crainte face au danger qui menace la cité.

Cléopâtre captive (Étienne Jodelle)

La fureur de Cléopâtre dans la première tragédie de Jodelle (1553), si elle n'est pas aussi violente que celle de Médée, n'est pas moins spectaculaire. Celle qui fut choisie par Jodelle pour incarner une des premières héroïnes de la tragédie française se distingue par son charme, par ses traits séduisants, sous lesquels se dissimule une nature sauvage et impétueuse. Une longue tradition associe le personnage de Cléopâtre à la sorcellerie. Déjà, dans la *Vie d'Antoine*, Plutarque dépeint l'héroïne comme une magicienne :

Mais c'est surtout en elle-même, en ses charmes, en ses philtres qu'elle plaçait ses principales espérances lorsqu'elle alla trouver Antoine⁴¹.

De fait, toute la tragédie de Jodelle évoque l'art de la prestidigitation, du mystère qui entoure Cléopâtre jusqu'à ses pouvoirs surnaturels, en passant par les incantations qu'elle formule et qui lui donnent des allures de grande prêtresse :

Tantost au lict exprés emmaigrissiez,
Tantost par feinte exprés vous pallissiez, [...]
Entretenant la feinte et sorcelage,
Ou par coustume, ou par quelque breuvage.⁴²

Ceci dit, Jodelle se distingue du modèle de Plutarque en ce qu'il joint au motif de la magie celui de la fureur : association qui laisse entrevoir le modèle sénéquien, et qui surtout renvoie au contexte dans lequel le poète compose sa tragédie : celui des procès de sorcellerie. Les traités de démonologie de l'époque sont unanimes : la sorcière est animée d'une fureur diabolique. En elle brûle un « souffle chaud et maléfique pour empoisonner et rendre malade », un feu « qui sème l'incendie passionnel de l'amour fou »⁴³. Ainsi Antoine s'enflamme-t-il dès qu'il croise le regard de la reine :

C'est que ja ja charmé, enseveli des flammes [...],
Nourrissant en mon sein ma serpente meurdriere [...] ⁴⁴.

Cléopâtre est une « captive », prisonnière d'Octave et de l'Empire (c'est le premier sens du titre de la tragédie), mais elle tient par ailleurs captif le cœur d'Antoine, en vertu d'un

⁴¹ Plutarque, *Vies illustres* (trad. R. Flacelière), t. 13, p. 122.

⁴² *Cléopâtre captive*, v. 973-978.

⁴³ A. Danet, « L'inquisiteur et ses sorcières », p. 58.

⁴⁴ *Cléopâtre captive*, v. 43 et 46.

charme qui relève plus du sortilège que d'un lieu commun du pétrarquisme. En effet, Cléopâtre *fascine* Antoine, dans le sens où Cornélius Agrippa définit le mot :

La fascination est un lien qui, issu de l'esprit du fascinateur, passe par les yeux du fasciné et arrive jusqu'à son cœur.⁴⁵

Certes, la notion de charme dans *De occulta philosophia* n'a rien de démoniaque. Il s'agit plutôt d'un savoir placé au service de la connaissance. Pour Agrippa, comme pour Marsile Ficin dans sa traduction du *Corpus hermeticus* (1549), la magie permet de révéler le mystère des forces telluriques, elle conduit à la compréhension des principes qui gouvernent la vie. Son rôle est d'interpréter les signes obscurs, de lire dans les éléments, de faire le lien entre le monde des vivants et celui des morts. Les savants de l'Institut Warburg ont montré quelle place occupent ces croyances dans la culture de la Renaissance⁴⁶. Loin d'être réservé aux couches inférieures de la société, l'engouement pour la magie touche jusqu'aux sphères les plus élevées, et s'étend même à la cour. On dit de Catherine de Médicis qu'elle était entourée de mages et d'astrologues⁴⁷. « Henri Estienne rapporte que celle-ci ne quittait jamais un talisman où figurait Anubis tendant un miroir à Jupiter »⁴⁸. Incidemment, le personnage de Cléopâtre, cette reine magicienne dotée d'un pouvoir surnaturel, paraît tout choisi pour incarner la première héroïne tragique, puisqu'il s'accorde au goût contemporain pour l'occultisme.

⁴⁵ H. C. Agrippa, *Les Trois livres de la philosophie occulte*, t. 1, p. 142.

⁴⁶ Voir D. P. Walker, *La Magie spirituelle et angélique de Ficin à Campanella*, Paris, Albin Michel, 1988.

⁴⁷ Voir E. DeFrance, *Catherine de Médicis, ses astrologues et ses magiciens*, Paris, Mercure de France, 1911.

⁴⁸ Y. Loskoutoff, « Magie et tragédie : la *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle », p. 65.

Or, chez Jodelle, la magie de Cléopâtre n'est pas qu'un savoir occulte. Elle cache une passion destructrice, qui la fait glisser rapidement vers la fureur diabolique. Le vocabulaire, avec des mots comme « sorcelage », (v. 977), « maléfices », (v. 1487) « poisons », (v. 111) évoque l'idée d'une magie dangereuse et nuisible. Dans la tragédie de Jodelle, les philtres de Plutarque se transforment en poison mortifère, et le charme est présenté comme un sortilège maléfique :

O moi dès lors chétif, que mon œil trop folâtre
S'égara dans les yeux de Cléopâtre!
Depuis ce seul moment je sentis bien ma plaie
Descendre par l'œil traître en l'âme encore gaie,
Ne songeant point alors quel poison extrême
J'avais ce jour reçu au plus creux de moi-même⁴⁹.

De même, les agissements de Cléopâtre semblent dictés par une rage irrépressible, particulièrement lorsque ses larmes et ses appels à la pitié échouent à la garder en liberté. À l'acte IV, c'est un « cœur terrible » (v. 1079) qui se déchaîne, et qui fait craindre le pire à Octave :

Voilà
Tous mes bienfaits : hou! Le duel qui m'efforce,
Donne à mon cœur langoureux une telle force,
Que je pourrais, ce me semble, froisser
Du poing tes os, et tes flancs crevasser
A coups de pied.⁵⁰

Par endroits, le texte suggère même qu'elle s'en prend physiquement à ses persécuteurs :

A faux meurtrier! A faux traistres, arraché
Sera le poil de ta teste cruelle.
Que pleust aux Dieux que ce fust ta cervelle!
Tien traistre, tien.⁵¹

⁴⁹ *Cléopâtre captive*, v. 13-18.

⁵⁰ *Ibid.*, v. 1082-1087.

Derrière le portrait séduisant de la reine se dissimule le visage hideux de la furieuse : ses traits n'étaient que « trompeurs apasts » (v. 192), et sa beauté, masque du Diable. Cette nature véritable du personnage, elle s'impose avec force lors de la scène finale, lorsqu'Octave, effrayé devant la transformation subite de la reine, affirme que

[...] rien n'est plus furieux que la rage
D'un cœur de femme.⁵²

En somme, la *Cléopâtre captive* témoigne d'influences variées. Plus précisément, la pièce est à cheval entre deux conceptions différentes – mais par ailleurs compatibles – de l'art dramatique : d'une part, celle qui assimile l'illusion théâtrale à la magie et le dramaturge au prestidigitateur (on sait quelle fortune aura cette idée, notamment au XVII^e siècle) ; d'autre part, celle qui, dans le sillon de la tragédie sénéquienne, considère le théâtre comme un lieu d'exacerbation des passions. Cléopâtre est la somme de ces deux points de vue. Elle est une mise en abyme de la capacité de la tragédie à fasciner, à *charmer*, au sens fort du terme, mais aussi à effrayer. On comprendra dès lors que la magie dans la *Cléopâtre captive* soit traitée sous le mode du *furor*. Selon les conceptions poétiques de Jodelle, le spectacle tragique relève d'un envoûtement qui pétrifie.

Didon se sacrifiant (Étienne Jodelle)

L'insistance sur la fureur spectaculaire caractérise également la deuxième tragédie d'Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant* (1555), qui partage avec la *Médée* de La Péruse le même univers de magie noire et de vengeance meurtrière. Les furies hantent cette pièce du

⁵¹ *Ibid.*, v. 1074-1077.

⁵² *Ibid.*, v. 1088-1089.

début à la fin. Elles allument çà et là des brasiers qui délimitent comme des bornes l'espace dramatique. À l'instar de Médée, Didon est en proie à la fureur dès l'ouverture, avec une intensité qui ne manque pas de soulever la crainte parmi les Troyens :

Ja desja je la voy forcener, ce me semble [...] ⁵³.

Comme dans de nombreuses tragédies contemporaines, le furieux est entouré d'une nature hostile, censée refléter son tourment, et dont la description constitue un signe précurseur de la catastrophe. Tout dans cette nature, du ciel impitoyable à la mer enragée, doit annoncer l'issue fatale de la tragédie. C'est un « jour sombre » (v. 1) qui se lève sur Carthage et qui laisse présager de « meurtrières tempestes » (v. 26). La foudre menace à tout instant de s'abattre sur Énée ; les « charbons » (v. 56), qui « braisill[e]nt » (v. 55) dans le cœur de Didon, sont comme le « tonnerre »,

Lors qu'à son élément il s'esleve de terre,
Dans le milieu de l'air, clos d'une froide nuë,
Double de cent esclairs la longue pointe aiguë ⁵⁴.

La traversée périlleuse d'Énée ne fut qu'un prologue en vue de l'ultime tempête. Sur le visage de Didon se dessine une « fureur suprême » (v. 1523), bien supérieure à celle des éléments déchainés. Toute la pièce de Jodelle repose sur une logique de la surenchère, sur l'obscur pressentiment d'un cataclysme, d'un désastre qui finalement se produira.

Ces éléments spectaculaires, contenus dans le discours tragique, se traduisent dans la représentation par le trouble qui s'empare de Didon à l'annonce du départ d'Énée. Déjà,

⁵³ *Didon se sacrifiant*, v. 21.

⁵⁴ *Ibid.*, v. 58-60.

dans l'*Énéide*, l'épisode marque chez Didon le passage de la colère sourde à la rage tonitruante, du courroux violent mais encore lucide, aux emportements incontrôlés qui caractérisent le furieux. Dépossédée de la raison, la reine « erre perdue à travers toute la ville, le cœur en flammes, telle une Thyiade [...] »⁵⁵. Fidèle à l'épopée virgilienne, Jodelle décrit Didon comme une bacchante. Elle se démène, répand la clameur sur tous les toits, enfin succombe au délire qui l'envahit :

Il semble que je face à Thebes la Bacchante,
Qui sentant arriver les jours Trieteriques,
Fait forcener ses sens sous les erreurs Bacchiques⁵⁶.

Que Bacchus prenne d'assaut la reine n'a rien d'étonnant : la scène est son territoire. Il est le grand metteur en scène de cette hystérie collective. Sous sa gouverne, Didon devient un personnage sulfureux. Son âme sans défense est livrée aux illusions frénétiques. Elle agit en Mégère, semant partout la discorde, et les exécration qu'elle profère semblent jaillir des profondeurs des Enfers :

Mon nom entre tes dents on t'orra murmurant :
Nommant Didon Didon, et lors toujours présente
D'un brandon infernal, d'une tenaille ardente,
Comme si de Mégère on m'avoit fait la sœur⁵⁷.

De même, elle regrette de n'avoir pas fait comme Atrée, avec son horrible banquet :

N'ay-je peu déchirer son corps dans la mutine,
Son Ascaigne égorger, et servir à la table,
Remplissant de son fils un père détestable⁵⁸?

⁵⁵ Virgile, *Énéide* (trad. J. Perret), IV, v. 300-303.

⁵⁶ *Didon se sacrifiant*, v. 468-470.

⁵⁷ *Ibid.*, v. 936-939.

⁵⁸ *Ibid.*, v. 2141-2143.

Ces passages s'inspirent directement du théâtre de Sénèque. Ils développent un aspect particulier du *furor*, sur lequel les dramaturges de la Renaissance insisteront d'une manière significative : la fureur relève de l'animalité. Sénèque, après avoir décrit l'apparence physique du furieux dans le *De ira*, procède à une comparaison avec la bête⁵⁹. De même que l'animal, par pulsion, se livre à la sauvagerie, de même le furieux, dans son emportement, est prompt à la cruauté. La fureur est étrangère à la raison. Elle est inhumaine. Les perturbations violentes qu'elle engendre, et qui viennent se peindre sur le visage et dans le geste, rappellent la férocité instinctive de l'animal, aussitôt qu'un mouvement de frayeur le saisit.

Cette fureur sauvage, bien qu'elle ne soit pas un phénomène strictement féminin, touche particulièrement les héroïnes de la tragédie. En Didon, comme en maintes autres figures féminines de l'époque, brûle un « feu bestiaire » (v. 1076). Ses paroles ne sont que rugissements. Elle est un « animal inconstant » (v. 1081), un monstre que rien ne permet de rattacher au genre humain. Il s'agit ici d'un lieu commun. Presque toutes les tragédies de la Renaissance expriment la crainte des hommes face aux puissances occultes, qui prennent pour eux le visage affreux et redoutable de la femme.

⁵⁹ « Si tu veux avoir la preuve que ceux que domine la colère n'ont pas leur bon sens, regarde leur extérieur; car si ce sont des symptômes manifestes de la folie que des yeux hardis et menaçants, un front sombre, une physionomie farouche, [...] les mêmes signes se retrouvent dans la colère : les yeux s'enflamment, lancent des éclairs, une vive rougeur se répand sur tout le visage sous l'action du sang qui afflue du cœur, les lèvres tremblent, les dents se serrent, les cheveux se dressent et se hérissent, [...] les traits, grimaçants et bouffis, sont défigurés et hideux. [...] Vois comme chez tous les animaux, sitôt qu'ils bondissent pour nuire, se révèlent des signes précurseurs, comme leur être tout entier sort de son calme accoutumé et exaspère encore leur humeur féroce », Sénèque, *De ira* (trad. A. Bourgerie), I, I.

La scène finale de *Didon se sacrifiant* offre une image spectaculaire de cette prédisposition à l'animalité. Furibonde, Didon se tient sur le bûcher surplombant la cité. Elle se livre alors à d'ultimes imprécations, fulmine tant et si bien que le peuple excité par ses cris semble vouloir à son tour s'élancer vers la mort :

Arrachez vos cheveux, Tyriens, qu'on maudisse
De mille cris enflez l'amoureuse injustice,
Rompez vos vêtements :
Escorchez votre face, et soyez tels qu'il semble
Que l'on voye abysmer vous et Carthage ensemble :
Redoublez vos tourmens⁶⁰.

La fureur dans cette scène a le caractère d'une exhibition. Elle agit comme un dispositif visuel par lequel le spectacle hypnotise, capte le regard dans une sorte d'effarement vertigineux. Pour Jean de La Taille, ce sont là les effets propres au spectacle tragique. La tragédie doit « esmouvoir »⁶¹, saisir au vif, remuer le spectateur jusqu'aux tréfonds de l'âme. Ainsi le peuple, devenu « témoin » de l'immolation publique, ne résiste pas à l'effroi qui le gagne. Il paraît médusé devant cette vision d'horreur, comme le spectateur, au sortir du théâtre, a l'âme secouée par ce qu'il a vu et entendu.

La peur de la femme

Il est significatif que les premières figures féminines de la tragédie française soient des furieuses. La tragédie humaniste, bien qu'érudite, reconduit une peur ancestrale, populaire, qui remonte aux origines de la société patriarcale, et qui prend dans le contexte des procès de sorcellerie une ampleur sans précédent : la peur de la femme. De nombreuses

⁶⁰ *Didon se sacrifiant*, v. 2229-2334.

⁶¹ J. de la Taille, *De l'Art de la Tragédie*, p. 2.

estampes du XVI^e expriment la crainte de l'homme face à la violence féminine : Médée, bien sûr, la terrible magicienne, mais aussi Margot, la guerrière sanguinaire, immortalisée par Brueghel dans son célèbre tableau *Dulle Griet* (1654). Dans son ouvrage sur la représentation de la femme dans l'iconographie de la Renaissance, Sara Matthews Grieco consacre un chapitre entier aux portraits de femmes furieuses, de même qu'aux prototypes historiques de la cruauté féminine⁶². Une telle imagerie explique en partie la construction des personnages féminins dans le théâtre renaissant : la figure de la furieuse assimile les préjugés de son époque, c'est-à-dire d'une culture marquée par la peur du féminin⁶³.

Pour le public des années 1550-1560, la figure de la furieuse renvoie donc naturellement à celle de la sorcière. Conformément à la démarche des humanistes, qui traduisent la mythologie antique en termes chrétiens, la fureur païenne est interprétée dans le cadre du discours démonologique. Elle devient une forme de possession diabolique. En fait, pendant que Jodelle et La Péruse écrivent leurs tragédies, « [l]a France est en proie à une invincible obsession [...] »⁶⁴, qui culmine avec l'affaire des possédées de Loudun⁶⁵. Réforme et Contre-Réforme feront successivement de la femme le bouc émissaire des malheurs du siècle⁶⁶. Pour cette raison, on ne peut abstraire des personnages comme

⁶² S. Matthews Grieco, *Ange ou diablesse. La représentation de la femme au XVI^e siècle*, Paris Flammarion, 1991.

⁶³ Voir, entre autres, l'étude de Jean Delumeau, *La Peur en Occident (XIV^e – XVIII^e siècles). Une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978.

⁶⁴ N. Doiron, « Saül sur le scène », p. 44.

⁶⁵ Cf. R. Mandrou, *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle*, p. 210-219.

⁶⁶ Voir René Girard, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.

Médée, Cléopâtre et Didon de la « culture satanique » dans laquelle baignent les dramaturges de la Renaissance⁶⁷.

Le *Malleus maleficarum* (1486), célèbre manuel à l'intention des inquisiteurs, est sans doute l'ouvrage qui a le plus fait pour attacher la femme au mal. Son argumentation repose sur un présupposé universel : la femme est un être de passions. Non que l'homme ne connaisse lui aussi la haine, l'ambition, la jalousie, mais la femme en est plus violemment éprise, elle en brûle d'un feu plus féroce, d'une flamme plus dévastatrice : « comme les vagues de la mer sont sans cesse en ébullition et en mouvement, ainsi elle est totalement en fureur »⁶⁸. De même que les tempêtes s'opposent à l'ordre cosmique, la femme porte en elle le chaos, la passion dévorante et corruptrice. Ce n'est pas un hasard si l'une des accusations les plus fréquemment reprises lors des procès de sorcellerie concerne la sexualité débridée de la femme. « C'est pour satisfaire leur passion, soutiennent les auteurs du *Malleus*, que [l]es femmes sorcières folâtraient avec les démons »⁶⁹. L'argument est déjà présent chez saint Augustin, qui, « au livre quinze de la *Cité de Dieu*, dit que telle copulation des Diables avec les femmes est certaine, que ce seroit une grande impudence d'aller au contraire »⁷⁰. Pour les inquisiteurs, il ne fait pas de doute que la fureur féminine est à base érotique⁷¹. Ceci explique que la fureur de Didon dans la tragédie de Jodelle se

⁶⁷ Certes, il existe à la Renaissance un discours favorable à la femme. Cependant, le XVI^e siècle dans son ensemble « était [...] une époque où les femmes ont subi une marginalisation progressive ». Aussi, « [l]a célébrité de certaines femmes n'indiquent pas leur degré d'émancipation, ni celui du sexe entier. Il faut faire une distinction entre les louanges d'une idéologie optimiste ou précieuse, limitée aux milieux savants et à la cour, les accomplissements de certaines personnalités politiques ou littéraires, et les conditions réelles dans lesquelles vivait la grande majorité des femmes », S. Matthews Grieco, *Ange ou diablesse*, p. 15.

⁶⁸ H. Institoris et J. Sprenger, *Le Marteau des sorcières*, p. 177.

⁶⁹ A. Danet, « L'inquisiteur et ses sorcières », p. 58.

⁷⁰ J. Bodin, *De la démonomanie des sorciers*, p. 239.

⁷¹ Cf. J. Delumeau, *La Peur en Occident*, p. 342.

présente comme le fruit du désir charnel : la reine est la personnification diabolique de la sensualité. D'ailleurs, c'est une constante du discours sur l'anatomie féminine, depuis Platon jusqu'à Vésale, en passant par Galien, que les femmes soient « plus dépendantes que les hommes de leurs pulsions génitales, moins capables de les dominer »⁷².

Les auteurs du *Malleus* ne sont pas les premiers à diaboliser le sexe féminin, ni encore les derniers, mais ils se livrent à leurs attaques avec une ardeur et un zèle qui seront rarement égalés. Leurs arguments trouvent écho dans la culture populaire, mais aussi dans les esprits les plus éclairés. Jean Bodin, dans la *Démonomanie des sorciers* (1580), reprend les thèses des deux inquisiteurs. Il y réfute les opinions de Jean Wier et réitère le diagnostic : « La présomption est plus grande que la femme soit sorcière »⁷³. Cette superstition pénètre loin dans le XVI^e siècle, et même dans le XVII^e. Henry Boguet, dans le *Discours exécration des sorciers* (1602), réaffirme la complicité qui unit le Diable au sexe féminin. En 1617, Jacques Olivier publie *L'Alphabet de l'imperfection et de la malice des femmes*. Il y énumère tous les vices de la femme, qui la font s'unir à Satan. Le pamphlet, qui lance une virulente querelle entre les partisans de la femme et les misogynes (la querelle des « Alphabets »), étonne par la violence de ses incriminations. On y dépeint la femme comme « [...] l'hameçon du Diable, le tison d'Enfer, l'allumette du vice »⁷⁴. De toutes ces accusations se dégage une hantise profonde, celle de Diable, dont la présence est

⁷² M. Lazard, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 21.

⁷³ J. Bodin, *De la démonomanie des sorciers*, p. 537.

⁷⁴ J. Olivier, *L'Alphabet de l'imperfection et de la malice des femmes*, p. 4.

partout, et de qui la femme, en raison de la « faiblesse » de son sexe, se fait l'entremetteuse attirée. À la Renaissance, « [l]e visage visible du maléfique, c'est d'abord la femme »⁷⁵.

Hélène Hotton, dans une contribution récente sur le sujet⁷⁶, retrace la fièvre démoniale qui s'empare de toute l'Europe au cours du XVI^e siècle. Son analyse met en lumière une peur obsédante de la femme, peur qui, selon toute vraisemblance, finit par allumer des bûchers, puis décimer des villages et des provinces entières. Ce serait, selon des estimations avancées en premier par Michelet, puis confirmées par de nombreux historiens à sa suite, pas moins de cent mille femmes qu'on aurait brûlées ainsi sur la place publique entre 1560 et 1600. Ce contexte offre aux dramaturges un axe sémantique de choix dans la composition des personnages féminins. En effet, le modèle de la sorcière permet d'inscrire le spectacle tragique dans le cadre de représentations culturellement significatives. Pour le public, il agit comme cadre heuristique, qui confère un sens précis aux actions qui se déroulent sur la scène. Parce qu'elle implique un renoncement à Dieu, un pouvoir merveilleux sur les hommes et sur les choses, la fureur de Médée, comme celle de Cléopâtre et de Didon, équivaut à un pacte avec le Diable ; elle fait d'elles des suppôts de Satan. C'est là un signe que reconnaît sans peine le spectateur, tandis qu'il est confronté à ses propres angoisses.

⁷⁵ A. Danet, « L'inquisiteur et ses sorcières », p. 74.

⁷⁶ Il s'agit de sa thèse de doctorat intitulée *Les Marques du diable et les signes de l'Autre : rhétorique du dire démonologique à la fin de la Renaissance* et soutenue en mai 2011 à l'Université de Montréal.

Une esthétique de l'effroi

Cette peur obsédante de la femme, non seulement investit toute la dramaturgie des années 1550, mais encore correspond à l'idée même que se font les poètes du spectacle tragique. La fureur qui caractérise les héroïnes de La Péruse et Jodelle est bien plus qu'une passion. Elle ne se réduit pas, si terrible qu'elle soit, à la perte momentanée de la raison⁷⁷. Dans la mesure où les dramaturges l'ont toujours présentée comme terrifiante, la fureur féminine s'accorde à l'esthétique de l'effroi qu'adoptent les premières tragédies humanistes.

Précisons que l'effroi dont il est question ici n'équivaut pas à la définition que donne Aristote de la crainte dans la *Poétique*. Il lui est même assez étranger, puisque la représentation théâtrale en tant que telle n'intéresse pas le philosophe⁷⁸. Pour Aristote, la peur éprouvée par le spectateur découle de l'appréhension d'être victime d'un malheur semblable à celui qui frappe le héros : « [...] la crainte est une peine ou un trouble consécutifs à l'imagination d'un mal à venir [...] »⁷⁹. En outre, ce sentiment naît de l'agencement des faits qui forment la fable et n'a guère besoin de la représentation scénique pour survenir⁸⁰.

⁷⁷ Cf. N. Doiron, « Saül sur la scène », p. 33.

⁷⁸ « Le spectacle, bien que de nature à séduire le public, est tout ce qu'il y a d'étranger à l'art et de moins propre à la poétique; car le pouvoir de la tragédie subsiste même sans concours ni acteurs [...] », Aristote, *Poétique* (trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot), 1450b.

⁷⁹ Aristote, *Rhétorique* (trad. M. Dufour), II, 1382a.

⁸⁰ En fait, Aristote convient que le spectacle procure des émotions, mais il est considéré cette source comme secondaire : « Or la crainte et la pitié peuvent naître du spectacle et elles peuvent aussi naître de l'agencement des faits, ce qui vaut mieux et est l'œuvre d'un meilleur poète », *Poétique* (trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot), 1453b.

L'effroi que recherchent *La Péruse* et *Jodelle* est au contraire inséparable de la dimension spectaculaire de la tragédie. D'un point de vue subjectif, la représentation des dérèglements qui touchent le héros est la source vive de l'épouvante, que la scène doit transmettre directement au parterre. Ce qui effraie chez *Médée*, ce n'est pas l'idée, hautement improbable, de se retrouver un jour dans la même situation, c'est la vision terrible de la manie qui s'empare d'elle.

Enfin, l'esthétique de l'effroi, telle qu'elle se définit dans les premières tragédies humanistes, ne vise pas l'horreur, ce sentiment de répulsion devant le spectacle du sang⁸¹. Le grand modèle à cet égard est Sénèque, qui dans son théâtre dépeint la passion sur un mode expressionniste – ainsi la rage furibonde de *Médée*, puis la cruauté d'*Atrée*, donnent lieu à la pire sauvagerie⁸². Il faut en effet se garder d'exagérer l'influence de ces scènes sur les premières tragédies de la Renaissance. Ce que les dramaturges imitent, c'est moins les détails atroces de la dramaturgie sénéquienne, que son imaginaire esthétique. La fureur que mettent en scène *Jodelle* et *La Péruse* ne se solde pas en carnage, comme c'est le cas dans *l'Hercule furieux*, où le héros fait tourner ses enfants en l'air, leur fracassant la tête sur les colonnes. Car le but qu'ils poursuivent est de faire naître la crainte dans l'âme du spectateur, et non le dégoût : émotion qui somme toute dépend plus des caractères des personnages que de leurs actions.

⁸¹ Elliot Forsyth, dans son étude sur le thème de la vengeance dans le théâtre précornélien (*La Tragédie française de Jodelle à Corneille*, Paris, Nizet, 1962), classe les tragédies du XVI^e siècle en quatre groupes : les tragédies de la Renaissance proprement dite (1553-1563), la tragédie de Garnier, nommée « tragédie des guerres de Religion » (1562-1595), la « tragédie didactique sous Henri IV », qui recoupe essentiellement le théâtre de Montchrestien (1595-1610), puis les pièces macabres de la tragédie baroque (1585-1630).

⁸² Carla Federici appelle cette esthétique le « réalisme horrible ». Voir *Réalisme et dramaturgie. Étude de quatre écrivains : Garnier, Hardy, Rotrou, Corneille*, Paris, Nizet, 1974.

De tous les états d'âme, la fureur est le plus spectaculaire, et de toutes les fureurs, la féminine est assurément la plus saisissante. Achate, quand il a constaté la colère de Didon dans la pièce de Jodelle, s'adresse à Énée : « Tu sais comme est monstrueuse / D'un courroux féminin l'ardeur tempétueuse »⁸³. La fureur féminine ne connaît aucune borne, aucune limite : « Est-il possible, hélas! qu'en l'âme féminine / Une fureur tant aspre et sans bride domine? »⁸⁴. Extrême par nature⁸⁵, la furieuse commet à tout moment le crime d'*hybris*. Elle est un personnage de théâtre par excellence, puisque comme lui, elle « ramène l'homme à la faute, à l'excès primitif, au déchaînement des passions, aux anomalies de la nature »⁸⁶.

Aussi, à la terreur que doit provoquer le spectacle tragique correspond, par une sorte de mise en abyme, la crainte que soulève la femme furieuse à l'intérieur de la fable. Tragédie par excellence de la fureur spectaculaire, la *Médée* de La Péruse est en même temps la tragédie de l'effroi. Partout dans cette pièce s'exprime la peur des maléfices, qui menacent de faire basculer la civilisation dans la barbarie. L'acte II s'ouvre sur la crainte du Gouverneur :

J'ai peur, je crains, je prévois le danger [...] ⁸⁷.

Le troisième reprend le même lexique et insiste sur la frayeur du roi Créon :

⁸³ *Didon se sacrifiant*, v. 338-339.

⁸⁴ *Ibid.*, v. 1765-1766.

⁸⁵ Cette idée, centrale dans le discours sur la femme, se retrouve encore au XVII^e siècle. Ainsi lit-on dans La Bruyère : « Les femmes sont extrêmes ; elles sont meilleures, ou pire que les hommes », *Les Caractères*, « Des femmes », 53.

⁸⁶ C. Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, p. 57.

⁸⁷ *Médée*, v. 367.

J'ai peur, je crains, je doute, et mes troublés esprits
Sont de nouvelle horreur effraïement surpris⁸⁸.

Enfin, la première tirade d'Énée dans *Didon se sacrifiant* est une longue description de « [c]este effroyante nuit » (v. 240) où les Atrides pénètrent dans Troie. Des palais saccagés, des richesses pillées, des temples enflammés, et même d'Hector « l'effroyable figure » (v. 217), de la vue de tout ceci, dit-il, « Je n'ay point eu d'effroy, et je l'ay d'un visage / D'un visage de femme [...] »⁸⁹. Ce sont ses premières paroles. Elles insistent, au moyen de la comparaison, sur le caractère outrancier de la fureur féminine. Même les guerriers les plus courageux tremblent devant la femme contrariée. Les traits que décochent ses regards sont plus meurtriers que le fer ennemi.

L'Hercule sur l'Oeta de Sénèque fournit le modèle d'une des scènes les plus spectaculaires du théâtre latin : l'immolation d'Hercule. Elle servira d'exemple à Jodelle, qui s'en inspirera pour la mort de Didon. Or, l'épisode, dans le contexte des procès de sorcellerie, acquiert une signification particulière. Pendant que la reine s'immole sur le théâtre, des centaines de bûchers sont dressés à travers toute la France, où sont jetées les victimes des persécutions, des femmes, majoritairement, accusées de pratiques illicites. Didon se lançant dans le feu, Didon se déchirant la poitrine et proférant les pires anathèmes, n'est-ce pas la sorcière possédée que l'on brûle sur la place publique? Le feu scelle la mort des furieuses. En même temps qu'il expose les ravages de la passion dévorante, le supplice du bûcher devient le symbole éclatant de l'hérésie. Au fond, peu de choses différencient le spectacle théâtral du spectacle qu'offrent les condamnations

⁸⁸ *Ibid.*, v. 585-586.

⁸⁹ *Didon se sacrifiant*, v. 182-183.

publiques. L'un et l'autre possèdent une fonction purgatrice – exorciser le mal qui pollue et corrompt le corps social ; l'un et l'autre mettent en scène la femme furieuse, la femme coupable, de la punition de laquelle on fait un châtement exemplaire.

La contagion

Enfin, la parenté entre la femme et le spectacle tragique ne se limite pas à l'image du bûcher, si puissante qu'elle soit. Toute une tradition morale, depuis Platon jusqu'à Nicole et Bossuet, en passant par les Pères de l'Église, voit dans la contemplation de la femme et de la scène une même forme d'idolâtrie. Cette idée connaît son apogée au XVII^e siècle avec la critique augustinienne des divertissements. Mais en fait, on la formule dès le XVI^e siècle, au moment de la renaissance de la tragédie à l'Antique.

De même que les contempteurs de la femme s'en prennent à son pouvoir de séduction, « [t]ous les augustiniens font reposer leur rejet de la Comédie sur une théorie de la contagion »⁹⁰. L'argument remonte à Platon, qui, dans les *Lois*, parle de la corruption qu'entraîne la poésie imitative⁹¹. Les spectacles provoquent un dérèglement des sens, qui à son tour engendre une perturbation de la raison. Dans cette optique, Augustin considère le théâtre comme une maladie (*miserabilis insania*). Lucien de Samosate raconte que les habitants d'Abdère, après avoir vu représenter l'*Andromède* d'Euripide, sortirent du théâtre aux prises avec une fièvre ardente, et qu'ils déambulèrent ainsi toute la nuit dans les rues de

⁹⁰ L. Thirouin, *L'Aveuglement salutaire*, p. 122.

⁹¹ Platon, *Les Lois*, III, 600b-605c.

la ville, furieux et comme étrangers à eux-mêmes⁹². Il n'est pas de spectacle, écrit Tertullien dans le *De spectaculis*, « qui ne s'accompagne d'un ébranlement de l'esprit »⁹³.

Au XVI^e siècle, parallèlement à une politique officielle favorable au théâtre, renaît un rigorisme anti-théâtral dont les thèses recourent celles des Pères de l'Église. Le concile de Trente, sans condamner formellement le théâtre, se prononce sur les dangers du mimétisme dans l'art⁹⁴. Le débat se poursuit au XVII^e siècle avec les polémiques jansénistes. « Le théâtre, écrit Bossuet, saisit les yeux, les tendres discours, les chants passionnés pénètrent le cœur par les oreilles. Quelques fois la corruption vient à grands flots, quelques fois elle s'insinue comme goutte à goutte : à la fin on n'en est pas moins submergé »⁹⁵. La représentation théâtrale n'assure en rien l'apaisement des passions, au contraire, elle en accroît l'intensité. Comment le spectateur, tout ébranlé de la tragédie qui se joue devant lui, peut-il espérer quitter le théâtre l'âme sereine, purgée des passions qui la troublaient? « Un poète habile, écrit le père Lamy, donne tant de feu à ceux dont il peint les mouvements qu'il est impossible qu'en même temps que nous sommes liés à eux par le plaisir, nous ne soyons aussi brûlés des mêmes flammes »⁹⁶.

Spectaculaire, envoûtante, la fureur féminine apparaît donc dans les premières tragédies de la Renaissance comme l'illustration même du pouvoir scénique. La furieuse allume partout autour d'elle la passion. Elle est un fléau à l'image de la peste. Un seul de ses regards contamine l'esprit. Dans la *Didon se sacrifiant* de Jodelle, c'est tout aveuglé des

⁹² L. de Samosate, *Comment écrire l'histoire*, p. 3-4.

⁹³ Tertullien, *De Spectaculis* (trad. A. Boulanger), XV, 3.

⁹⁴ Cf. M. Fumaroli, « La Querelle de la moralité du théâtre au XVII^e siècle », p. 70.

⁹⁵ Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, p. 37-38.

⁹⁶ B. Lamy, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, p. 199.

traits de Didon qu'Énée se présente devant Achate. De même, Jason, dans la tragédie de La Péruse, n'a de cesse de fuir Médée, de peur d'en être ensorcelé. On pourrait multiplier longuement les exemples qui font de la fureur féminine une folie contagieuse. On trouverait alors, inscrit en creux dans la dramaturgie, ce qui attache en propre la scène à la femme.

Depuis l'Antiquité jusqu'au XVII^e siècle, le théâtre et la femme sont condamnés par les moralistes en tant qu'ils exposent tous deux l'âme au « divertissement » sensuel. Tertullien, sans faire explicitement le lien, réproouve pour les mêmes raisons les séductions mimétiques qui se déroulent sur la scène et les parures ostentatoires des courtisanes. Toutes deux excitent le regard. Toutes deux font naître le désir et la tentation. Toutes deux piègent l'homme « comme un oiseau dans les filets qu'on lui tend »⁹⁷. Dans son *Traité de la Comédie*, Pierre Nicole compare le spectacle théâtral à « cette attache passionnée des hommes envers les femmes »⁹⁸. La confrontation n'est pas innocente. Au même titre que la femme charmante, le théâtre, écrit Bossuet, n'est que « sensualité, curiosité, ostentation »⁹⁹.

D'ailleurs, la *libido oculorum* (concupiscence des yeux) ne se réduit pas à la *libido spectandi* (le plaisir du spectacle) dans la doctrine augustinienne. Elle désigne la curiosité du regard, la jouissance égoïste de l'image. Quelle différence y a-t-il, d'un point de vue philosophique, entre le visage d'une femme et le masque de l'acteur ? « Toutes les curiosités se valent ; elles ont une seule et unique source »¹⁰⁰ : la *libido sentiendi*, la satisfaction, vaine et diabolique, puissante et immédiate des plaisirs sensoriels. Les

⁹⁷ Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, p. 31.

⁹⁸ P. Nicole, *Traité de la comédie*, p. 57.

⁹⁹ Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, p. 29.

¹⁰⁰ L. Thirouin, *L'Aveuglement salutaire*, p. 241.

prédicateurs chrétiens s'élèveront contre cette fascination pour les spectacles. Ils verront dans le jeu dramatique, comme dans le corps séduisant de la femme, la manifestation des puissances infernales qui règnent sur le monde. Pour eux, le seul spectacle qui soit moralement acceptable, c'est celui, intérieur et immatériel, de la plénitude de Dieu.

CHAPITRE 2 – LA FEMME CHARMANTE

Dans le premier tiers du XVII^e siècle, la popularité de la tragi-comédie force la tragédie à se redéfinir¹⁰¹. Le temps n'est plus à la fureur sénéquienne, mais bien plutôt aux intrigues romanesques, qui séduisent plus qu'elles n'effraient. Se pliant aux goûts du public, les dramaturges apportent au spectacle tragique de profonds changements esthétiques. La tragédie ne rompra jamais tout à fait avec sa finalité didactique, l'édification morale (*docere*), qui lui confère du reste toute sa noblesse, mais elle emploiera dorénavant, pour atteindre le but qu'elle se propose, un moyen que les auteurs de la Renaissance n'avaient exploité que d'une manière secondaire : le plaisir lié à la représentation scénique (*placere*).

L'esthétique tragique, dans les années 1630, repose sur la notion de charme. Tous les doctes l'affirment : l'illusion mimétique ne saurait réussir sans lui. Conformément à son usage au XVII^e siècle, le mot « charme » ressortit plus à la séduction qu'au sortilège, encore que les deux acceptions ne s'excluent pas nécessairement dans l'esprit des classiques. Furetière, dans son dictionnaire, indique le glissement de sens qu'il subit. Le charme renvoie d'abord à la magie – c'est la première entrée – puis au plaisir général que procurent les agréments, mais surtout, dans le contexte de la préciosité, aux douceurs et aux attraits de la femme. Charmer, c'est « toucher, dire, ou faire une chose agréablement ; ravir ;

¹⁰¹ Cf. G. Forestier, « La crise des genres. Mort et renaissance de la tragédie », dans *Passions tragiques, règles classiques*, p. 13-66.

enchanter ; plaire extrêmement »¹⁰² : autant de pratiques dans lesquelles excellent traditionnellement les dames. « Hermione à Pyrrhus prodiguait tous les charmes », écrit l'auteur à propos de la tragédie de Racine ; puis il cite le Chevalier de Méré : « Les femmes qui ont des charmes pour plaire, ont leur part au péril où elles mettent les autres »¹⁰³. Les exemples abondent, qui précisent ce mystérieux pouvoir féminin.

Ainsi, plaire au spectateur, c'est le fasciner, l'envoûter par la beauté du spectacle, de manière qu'il n'en perçoive pas les rouages, de manière qu'il oublie, l'espace d'un instant, la nature factice de l'entreprise théâtrale. Pour les partisans du théâtre, l'illusion mimétique est une « agréable tromperie ». Mais pour ses détracteurs, la duperie qui définit la relation entre le parterre et la scène équivaut à un horrible culte du mensonge. Cette dimension du spectacle possède sa figure emblématique : la *femme charmante*. On en rencontre dans presque toutes les tragédies des années 1630. La Sophonisbe de Mairet en est en quelque sorte le prototype : femme au statut ambigu, dotée d'une beauté légendaire en même temps que fatale. Les galants verront dans son allure séduisante les formes du Bien et du Beau ; les moralistes s'en défieront comme d'une menace à leur salut. Cette reine adorable est d'autant plus dangereuse, diront les censeurs, qu'elle se montre plus honnête et plus vertueuse.

*

¹⁰² A. Furetière, *Dictionnaire universel*, t. I, p. 568.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 568.

Portraits de femmes charmantes

Sophonisbe (Jean Mairet)

La *Sophonisbe* de Mairet (1634) représente un moment important dans l'histoire du genre tragique. Elle annonce le retour aux règles, après une période de flottement où la tragédie à l'antique s'était vue contestée par la tragi-comédie et la tragédie baroque. Avec les unités, elle prescrit un modèle ; avec les bienséances, elle impose un ton. Mais la pièce fait plus que modifier les règles de l'art. Elle marque en profondeur l'esthétique du spectacle tragique. Mairet, dans la Dédicace de la *Sophonisbe*, se vante « d'avoir tiré des soupirs des plus grands cœurs, et des larmes des plus beaux yeux »¹⁰⁴. Il indique là un changement radical dans les rapports du public à la scène. À partir de 1630, le plaisir esthétique de la représentation l'emporte sur sa dimension morale. Pour Saint-Évremond, les beautés du théâtre touchent infiniment plus le « vrai esprit des gens de cour »¹⁰⁵ que les enseignements qu'on y reçoit. Depuis les origines de la tragédie, *docere* et *placere* sont indissociables, mais l'on peut dire que pour les dramaturges du premier tiers du XVII^e siècle, la nécessité d'instruire se subordonne à celle de divertir¹⁰⁶.

Cette esthétique du charme se traduit, sur le plan dramaturgique, par le rôle central que joue la beauté physique de l'héroïne dans *Sophonisbe*. Pour tous ceux qui la croisent du

¹⁰⁴ Dans *Théâtre complet*, p. 102.

¹⁰⁵ Saint-Évremond, *Dissertation sur le Grand Alexandre*, cité par B. Louvat-Molozay, dans Mairet, *Théâtre complet*, p. 76.

¹⁰⁶ Les dramaturges de la Renaissance auraient redécouvert la tragédie par le biais de la pensée d'Horace, ce qui expliquerait l'importance que prend pour eux la dimension morale du spectacle. Les poètes du XVII^e siècle quant à eux réfléchissent la tragédie à la lumière du dogme aristotélicien, qui accorde une place majeure, comme on sait, au « plaisir » de la représentation. Voir Olivier Millet, « *Les premiers traicts* de la théorie moderne de la tragédie d'après les commentaires humanistes de l'*Art poétique* d'Horace (1550-1554) », *Études françaises*, vol. XXXIV, n° 2, 2008, p. 11-31.

regard, cette beauté est à la fois un objet de contemplation et un sujet d'aveuglement. La tragédie s'ouvre sur l'illusion de Syphax :

Quoi perfide? s'entendre avec mes ennemis;
Est-ce là cet amour que tu m'avais promis?
Est-ce là cette foi que tu m'avais donnée,
Et le sacré respect qu'on doit à l'Hyménée?¹⁰⁷

La scène est bien connue. Elle présente la colère du vieux roi, après qu'il eut découvert l'infidélité de son épouse. Le charme, pour l'infortuné, est bel et bien rompu : sur le « beau visage » (v. 272) de Sophonisbe se lisent les marques de la perfidie. Pour mieux l'abhorrer, Syphax se remémore le jour détestable où il fut ébloui, « perclus de l'esprit et des yeux » (v. 50), piqué par « l'atteinte empoisonnée » des regards de la traîtresse :

Soit maudit à jamais le lieu, l'heure, et le jour,
Que son aspect charmeur me donna de l'amour.¹⁰⁸

La trahison de Sophonisbe possède un modèle fameux, le plus célèbre peut-être de toute l'Antiquité : l'adultère d'Hélène. Comme dans le mythe grec, le caractère passionnel de la trahison de Sophonisbe implique une dimension politique. La métaphore militaire est d'ailleurs partout présente dans *Sophonisbe* pour évoquer la « conquête » amoureuse : en atteste le personnage de Massinisse, qui constamment associe les « lauriers de la guerre » aux « myrtes de l'amour » (v. 278). Or, cette association n'a rien ici de glorieux. Elle indique le caractère passionnel de l'amour, toute passion devant se solder un jour dans la douleur de la « défaite ».

¹⁰⁷ *Sophonisbe*, v. 1-4.

¹⁰⁸ *Ibid.*, v. 137-138.

Par ailleurs, en plus de situer le personnage de Sophonisbe dans cette longue lignée d'héroïnes à la beauté fatale, la référence à Hélène traduit la nature fondamentalement hypocrite de la femme :

Eh bien aurais-tu cru que sous tant de beauté
Logeât tant de malice et de déloyauté?¹⁰⁹

Dissociant être et paraître, ainsi agit la courtisane. Elle déguise, dissimule sous une « feinte amour » (v. 100) ses véritables désirs, use de la séduction comme d'un instrument destiné à satisfaire son ambition secrète. Au fond, Sophonisbe n'a que faire de l'amour de Syphax. C'est la conservation du pouvoir qui l'intéresse. Et maintenant que les Romains sont aux portes de la ville, il faut choisir son camp. Le pire adversaire de Syphax, ce n'est pas Massinisse, c'est sa déloyale épouse :

Déguise mieux tes inutiles ruses,
De qui le faux éclat ne saurait m'éblouir,
Adieu, je ne veux plus ni te voir ni t'ouïr.
Va-t'en, va, que sur toi ma colère n'éclate,
Femme sans foi, sans cœur, et sur toutes ingrates.¹¹⁰

C'est à ses propres dépens que Massinisse apprendra lui aussi la leçon, si tant est qu'il parvienne au même degré de lucidité que Syphax. La scène IV de l'acte III, qui montre la rencontre des amants, fonctionne comme un développement de l'oxymore du « vainqueur-vaincu ». La figure apparaissait déjà chez Tite-Live, au Livre XXX de *l'Histoire romaine*¹¹¹ : « *amore captivae victor captus* »¹¹². Elle sera plus tard amplifiée

¹⁰⁹ *Ibid.*, v. 213-214.

¹¹⁰ *Ibid.*, v. 124-128.

¹¹¹ Il s'agit de la principale source de Mairet, avec Appien, *Livre Ibérique*, XXXVII et *Livre Africain*, X, XVI-XVII, et XXVI-XXVIII.

¹¹² « C'est le vainqueur qui fut capturé », notre traduction.

par Pétrarque au chant V de l'*Africa*. Cependant, on doit à Mairet d'en avoir exploité au maximum tout le potentiel dramatique. Tragédie de Sophonisbe, cette pièce pourrait tout aussi bien être la tragédie de Massinisse¹¹³. Dès qu'il entre en scène, le héros tombe sous le charme de la reine. La pitié qu'il éprouvait tourne en une passion ardente, et les profonds respects se transforment en « soupirs brûlants » (v. 893) :

Ô Dieux! que de merveilles,
Enchantent à la fois mes yeux et mes oreilles!
Certes jamais esprit n'eut un plaisir si doux,
Que celui que je sens d'être estimé de vous.¹¹⁴

Une réplique de Scipion confirme d'ailleurs le caractère soudain de l'enchantement :

Massinisse en un jour, voit, aime, et se marie.¹¹⁵

La beauté dans cette scène possède une valeur égale à celle de la force. Elle confère à Sophonisbe un « pouvoir absolu » (v. 822) sur le cœur de Massinisse. En ce sens, on peut dire que la fonction dramaturgique du personnage coïncide parfaitement avec l'esthétique générale de la pièce. Ce qui compte avant tout pour Mairet, au-delà du respect des règles et de la vraisemblance, c'est la beauté de la scène. Les règles sont un moyen de créer la *mimésis* parfaite ; la beauté permet d'emporter l'adhésion totale du public, de le séduire et de l'illusionner. Partant, la Sophonisbe de Mairet apparaît comme une figure importante dans l'histoire du genre tragique : non seulement elle fonde un nouveau type féminin, la

¹¹³ « Dieux! faut-il qu'un Vainqueur expire sous les coups / De ceux qu'il a vaincus? », *Sophonisbe*, v. 849-850.

¹¹⁴ *Ibid.*, v. 811-814.

¹¹⁵ *Ibid.*, v. 1231.

femme charmante, mais encore elle est la première à personnifier l'esthétique de la tromperie sur laquelle repose la tragédie des années 1630.

Au même titre que le spectateur, dans sa naïveté, accorde créance au faux, il n'est qu'un « esprit extrêmement crédule » (v. 872) pour s'éprendre d'un beau visage. Sophonisbe ne vise pas directement Massinisse avec ces paroles. Néanmoins elle nomme ce qui pourrait être considéré comme le second argument de la tragédie, après la mort de Sophonisbe : l'aveuglement de Massinisse. À la scène III de l'acte IV, même les mises en garde de Scipion, le grand consul romain, s'avèrent vaines et échouent à ramener le héros à la raison. Pour les Romains, la reine est un « butin » (v. 1249) de guerre. Pour Massinisse, elle représente un juste « salaire amoureux » (v. 1274) après « toute une vie en services passée » (v. 1275). Le débat sur la « propriété » de Sophonisbe se déplace ici sur un terrain juridique. Au « salut de la chose publique » (v. 1295) s'oppose l'intérêt personnel du jeune prince. Prenant le parti de l'Empire, Scipion réitère l'« immuable arrêt » (v. 1294) : Sophonisbe sera menée en triomphe dans les rues de Rome. Les lois de la guerre l'exigent, de même que la raison d'État¹¹⁶. Or, tous les ordres des Romains se butent à l'entêtement de Massinisse, dont l'égoïsme dans cette tragédie s'oppose à la générosité de Scipion. Au contraire de l'amoureux, l'illustre général, lui, n'hésite pas à se sacrifier pour le bien commun. Il sait démêler la vraie vertu d'avec les illusions charmantes.

Ainsi, l'impossible revendication de liberté de Sophonisbe peut certes être conçue comme « la figure même du genre tragique »¹¹⁷, mais elle ne rivalise d'aucune manière, sur

¹¹⁶ « Et la force et le droit veulent que je la rende », *ibid.*, v. 1263.

¹¹⁷ C. Delmas, « Les *Sophonisbe* et le renouveau de la tragédie en France », p. 457.

le plan pathétique, avec la folie de Massinisse. La douleur du héros touche infiniment plus que la mort de la reine, toute somptueuse qu'elle est. Puisant à même les ressources de la tragédie élégiaque, dont le *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau (1622) offre un modèle prestigieux, la *Sophonisbe* de Mairet se termine avec les plaintes déchirantes de l'amant sur le corps de sa maîtresse. Ici comme chez Viau, l'exaltation amoureuse s'inverse en une course effrénée vers la mort, seule issue possible au désespoir. Au lieu de défaire le charme, la scène finale le consacre, et surtout en souligne le caractère mortifère. C'est bien ce que confirme Scipion, quand il dit à Lélie :

Allons-nous-en, Lélie;
Puisque notre présence irrite sa folie.¹¹⁸

Massinisse est la victime non d'une force abstraite, de la Fortune qui mène le monde, mais de l'œuvre d'une femme, Sophonisbe, source de tous ses maux. Est-ce le « Ciel » (v. 1799), ou encore le « cruel Sénat » (v. 1807) qu'il faut blâmer, ainsi que le fait le pauvre amant rendant l'âme? Ou ne serait-ce pas plutôt le « poison » de quelques « regards charmants » (v. 1349) qu'il faut accuser d'avoir causé la perte du héros, comme le médite avec gravité Scipion avant qu'il ne quitte la scène? Tout compte fait, la déchéance fulgurante de Massinisse, puis sa mort tragique, donnent raison à Syphax, quand il lançait furieusement à son rival :

Pour te faire un présent digne d'un ennemi,
Et te souhaiter pis que le fer ni la flamme,
Je te souhaite encor Sophonisbe pour femme.¹¹⁹

¹¹⁸ *Sophonisbe*, v. 1777-1778.

¹¹⁹ *Ibid.*, v. 230-232.

Cléopâtre (Jean Mairet, Isaac de Benserade)

Après le succès retentissant de la *Sophonisbe* sur les planches de l'Hôtel de Bourgogne, Mairet récidive un an plus tard avec *Le Marc Antoine ou La Cléopâtre* (1635). La parenté entre les deux pièces est évidente. Le suicide de Cléopâtre est une évocation à peine voilée du sacrifice de Sophonisbe devant la puissance romaine. De même, la passion d'Antoine se confond souvent avec celle de Massinisse, tous deux refusant la guerre au nom de l'amour. Mairet lui-même voyait dans cette seconde tragédie le prolongement de la première : « Si je mets ma *Cléopâtre* au jour, je m'étendrai davantage sur cette matière », dit-il en parlant de la « commisération » que le dénouement de la *Sophonisbe* avait réussi à éveiller¹²⁰. On connaît l'influence qu'ont exercée ces œuvres sur la tragédie du premier XVII^e siècle. Avec la *Sophonisbe*, Mairet crée le personnage de la femme charmante ; avec la *Cléopâtre*, il le reprend et l'approfondit, lançant définitivement une mode qui n'allait s'essouffler qu'avec la tragédie cornélienne.

La tragédie de Cléopâtre commence là où se terminait celle de Sophonisbe. C'est tout charmé qu'Antoine, à l'instar de Massinisse, entre en scène dès le lever du rideau. Lucile, le valeureux capitaine, voit bien l'urgence de raisonner son chef, avant que l'armée ne se retourne contre lui :

Il est temps, à la fin, de vous désaveugler,

¹²⁰ *Théâtre complet*, p. 104.

Et que le jugement commence à vous régler.¹²¹

Or les « avis prudents » (v. 160) ne sont plus de saison. Antoine s'efforce en vain de convaincre son peuple que la guerre n'est pas perdue, que la victoire contre les troupes d'Octave est encore possible, mais en réalité il n'a d'yeux que pour Cléopâtre. Abandonnant dès le début le combat, il « se soumet docilement à son destin »¹²². Tout le premier acte insiste sur l'oisiveté d'Antoine, qui risque à chaque instant de provoquer la mutinerie. Comme dans le récit de Plutarque, le héros troque les armes pour le commerce agréable de la reine :

Cléopâtre [...] imaginait toujours pour Antoine [...] quelque agrément nouveau et ainsi le tenait sous sa coupe, ne le quittant ni jour ni nuit [...].¹²³

En vérité, la *Vie d'Antoine* devait s'imposer à Mairet comme modèle principal pour plusieurs raisons. D'abord, le charme de Cléopâtre y est présenté comme un phénomène prodigieux, qui relève non seulement de la beauté plastique, mais d'un magnétisme proprement féminin :

Et de fait sa beauté en elle-même n'était pas, dit-on, incomparable ni susceptible d'éblouir ceux qui la voyaient, mais son commerce avait un attrait irrésistible et son physique, joint au charme de sa conversation [...] laissait un aiguillon qui pénétrait jusqu'au vif. [...] Ainsi s'empara-t-elle de l'esprit d'Antoine [...].¹²⁴

D'autre part, il existe dans la *Vie d'Antoine*, et plus encore dans la pièce de Mairet, une espèce de démonstration par son contraire du caractère lascif de Cléopâtre. Plutarque

¹²¹ *Marc Antoine*, v. 151-152.

¹²² P. Tomlinson, « Le personnage de Cléopâtre chez Mairet et Corneille », p. 68.

¹²³ Plutarque, « Vie d'Antoine », dans *Vies illustres* (trad. R. Flacelière), t. 13, p. 369.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 367.

oppose en effet le charme sensuel de l'Égyptienne à la beauté pure d'Octavie, renvoyant par là à la tradition des deux Aphrodite : le plaisir de la chair et l'amour spirituel. Cléopâtre exhale les parfums les plus capiteux, sa voix reproduit le doux son de la cithare, son corps épouse le mouvement cadencé des tambours. C'est une nymphe venue faire la fête avec Dionysos, pour le plus grand bonheur d'Antoine. À l'inverse, Octavie incarne la femme chaste, dont les sentiments éthérés s'élèvent au-dessus des choses terrestres. Mieux que Plutarque, Mairet idéalise Octavie, il en magnifie l'excellence, porte aux nues sa sagesse, de sorte que l'on s'étonne presque de voir Antoine lui préférer Cléopâtre.

C'est la très vertueuse, et très belle Octavie,
Qui vous peut conserver la fortune et la vie¹²⁵

affirme Lucile, vantant les innombrables qualités de la Romaine. L'acte II offre un véritable catalogue de ses vertus, à la manière des recueils de femmes illustres qui se multiplient à partir des années 1630. Figurent parmi ces mérites la pudeur (v. 509), la modestie (v. 482), la prudence (v. 545), la patience (v. 557), enfin la constance (v. 557). L'ensemble est couronné d'un esprit de sacrifice digne des « âmes » les plus « héroïques » (v. 417). Le portrait est tel que même Antoine, pourtant obnubilé par Cléopâtre, est saisi d'admiration :

Ô femme, incomparable entre les plus parfaites!¹²⁶

Or, la probité d'Octavie n'a rien de proprement « charmant ». Les deux notions forment même une antithèse, le charme étant le revers de la chasteté. Octavie est certes une « femme sans reproche et sans prix » (v. 419), mais sa « bonté » (v. 416) fait pâle figure à

¹²⁵ *Marc Antoine*, v. 405-406.

¹²⁶ *Ibid.*, v. 641.

côté de la « chaleur » (v. 287) que fait naître Cléopâtre chez Antoine. Il semble donc que certains critiques fassent erreur, quand ils prétendent que Mairet « désensualise » le personnage de Cléopâtre dans cette pièce¹²⁷. Il ne fait pas de doute au contraire que son charme repose sur ses attraits. La reine elle-même le reconnaît, cependant qu'elle le déplore :

Ah! Si mes yeux alors eussent eu moins de charmes, [...]
Que je serais contente, et qu'il serait heureux,
S'il eut vu ma beauté sans en être amoureux!¹²⁸

*

Le personnage que met en scène Benserade dans *La Cléopâtre* n'est pas moins charmant. Représentée quelques mois à peine après celle de Mairet au Théâtre du Marais, la pièce se démarque par son ton et son style, qui empruntent beaucoup à l'esprit mondain. Cette tragédie est imprégnée des lieux communs du pétrarquisme, que la préciosité intègre à sa langue et à sa rhétorique. Benserade lui-même était un poète de cour. Il était l'homme de tous les divertissements, l'auteur de nombreux ballets notamment, un galant connaissant mieux que quiconque cette politesse supérieure qui portait depuis Faret le nom d'« honnêteté ». Aussi n'est-il guère étonnant que la topique du charme soit partout présente dans cette pièce, allant jusqu'à lui donner des allures de tragédie galante.

Avant même que ne débute le premier acte, les charmes féminins se prêtent au jeu de la flagornerie. Dans une sorte de prologue situé à l'extérieur du temps dramatique,

¹²⁷ P. Tomlinson, « Le personnage de Cléopâtre chez Mairet et Corneille », p. 70.

¹²⁸ *Marc Antoine*, v. 221-224.

Cléopâtre paraît sur scène, récitant un sonnet en l'honneur de Richelieu. La scène prend des allures de panégyrique à la gloire de la monarchie:

Je reviens des enfers d'une démarche grave,
Non pour suivre les pas d'un César, mais d'un dieu,
Ce que je refusais de faire pour Octave,
Ma générosité le fait pour Richelieu.¹²⁹

Certes, on pourrait se surprendre que Benserade place ici la figure de Cléopâtre sous le patronage du cardinal, elle qui symbolise le refus de la soumission. Or, les premiers mots de la reine révèlent le sens que prendra le conflit politique sous sa plume. Tout puissant qu'il est, le charme de Cléopâtre ne suffira pas à entraver la marche de Rome vers l'*imperium*. Les derniers vers de la tragédie confirment cette fatalité :

Vos ennemis sont morts, vous demeurez le maître,
Nous verrons dans vos mains l'empire florissant,
Le ciel s'étonnera de vous voir si puissant,
Et de voir élevé si haut l'aigle de Rome,
Quoi qu'il ne soit posé que sur le front d'un homme.¹³⁰

Par conséquent, la beauté de la reine dans cette pièce ne trompe que les plus faibles. À la scène VII de l'acte IV, Cléopâtre tente de séduire Octave afin d'obtenir de lui la clémence et la liberté de mourir :

Je veux dans ma misère
Obtenir deux faveurs, c'est tout ce que j'espère,
L'une que vous souffriez pour borner mon ennui
Que je retrouve Antoine en mourant comme lui, [...]
L'autre que mes enfants soient moins infortunés,
Et qu'à votre triomphe ils ne soient point menés.¹³¹

¹²⁹ « Sonnet pour Duc de Richelieu », dans *Cléopâtre*, v. 4.

¹³⁰ *Cléopâtre*, v. 1836-1840.

¹³¹ *Ibid.*, v. 1389-1396.

Elle prononce ces vers à genoux, suppliante, usant des larmes comme dernière ressource pour attiser la pitié.

L'on ne se peut servir d'un charme plus puissant¹³²

souligne Epaphrodite, affranchi de César. Et pourtant, Octave reste de marbre, insensible aux arguments de la reine. Le charme de Cléopâtre ne peut rien contre la *virtus* romaine. C'est à peine s'il pose les yeux sur elle, se gardant bien de s'exposer inutilement aux dangereux attraits :

Ce cruel ne m'a pas seulement regardée,
Dieux de quelles fureurs me sens-je possédée!¹³³

Dans cette scène, la résistance au charme apparaît d'autant plus héroïque qu'une série de sentences péremptoires vient en frapper la toute-puissance : « Le pouvoir de ce sexe est partout reconnu » (v. 1773), ou encore : « Qu'une femme aisément le séduit, et l'abuse! » (v. 197). C'est le présent des vérités générales. Pour les conseillers d'Octave, l'aphorisme a valeur de certitude. Aussi Agripe ne peut croire que son maître ait réussi là où tous les Romains avant lui avaient échoué :

Avoir pu résister à de si forts appas? [...]
Avoir paré les traits d'une reine si belle?
Vaincre Antoine était moins que se défendre d'elle,
Se détourner d'un feu si subtil, et si prompt,
C'est le plus beau laurier qui ceigne votre front.¹³⁴

¹³² *Ibid.*, v. 1455.

¹³³ *Ibid.*, v. 1409-1410.

¹³⁴ *Ibid.*, v. 1547-1552.

Octave n'incarne peut-être pas l'idéal antique de l'impassibilité, mais il sait dominer ses affections, parce qu'il tient plus que tout à son projet de domination. Fermant les yeux sur Cléopâtre, il évite de se précipiter dans l'erreur, d'être envoûté par les illusions charmantes. De son côté, la vertu que fait sienne Antoine se présente comme un pur produit de la galanterie. Elle rime avec un idéal d'amabilité et d'obligeance. En bon galant, il n'est rien qu'Antoine ne refuse à sa dame. Toute sa vertu passe du côté de l'affection, et les honneurs sont saufs, pourvu que son amour trouve la réciproque :

Mon cœur n'affecte plus cette grandeur suprême,
Ma honte, c'est ma gloire, et pour tout dire, j'aime.¹³⁵

Antoine parle ainsi, et tous le prennent pour un fou de refuser la gloire au nom de la passion amoureuse. Lucile le premier s'afflige de ce que son maître préfère les bras d'une femme aux nobles combats :

Qu'amour en peu de temps rend un cœur abattu,
Et que ce puissant vice affaiblit la vertu!¹³⁶

Puis Agripe, le second d'Octave, renchérit, se faisant le porte-voix d'un héroïsme fondé sur la force d'âme :

Mais depuis qu'oubliant ses générosités
Ce grand cœur s'est perdu dedans les voluptés, [...] ¹³⁷
Suivre ses pas honteux c'était suivre le vice.

¹³⁵ *Ibid.*, v. 217-218.

¹³⁶ *Ibid.*, v. 219-220.

¹³⁷ *Ibid.*, v. 407-410.

De ce point de vue, la pièce de Benserade expose, pour mieux les confronter, deux formes complètement antagoniques d'héroïsme. Antoine est un héros galant, « émasculé »¹³⁸, comme on en trouve dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé et autres romans pastoraux. Ses vers déploient toute la gamme des clichés du registre élégiaque, et son trépas cristallise en une image pitoyable la dégradation qu'entraîne fatalement la passion amoureuse – pour cette raison, il est sans doute plus digne de la pastorale que de la tragédie. Octave, quant à lui, annonce un héroïsme renouvelé, « virilisé » pour ainsi dire. Son obsession pour la gloire participe d'un mouvement général de rehaussement des valeurs héroïques (nous aborderons cette question au chapitre suivant). Sans chercher à le confondre avec le héros cornélien, on peut dire qu'Octave obéit au principe, fort cornélien celui-là, selon lequel la tragédie « demande quelque grand intérêt d'État, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour »¹³⁹.

Or, il n'est pas suffisant de constater les divergences de caractère entre les personnages d'Octave et d'Antoine. Il faut également souligner que cette opposition s'articule principalement autour d'une figure : la femme charmante. Dans ce théâtre du charme et de l'envoûtement, c'est au contact du personnage féminin que le héros se construit et se définit. Par conséquent, la reine Cléopâtre ne fait pas que coïncider dans sa représentation avec l'esthétique générale de la tragédie ; elle s'avère une figure centrale dans la réflexion sur le statut du héros, de même que dans l'élaboration du modèle théâtral des années 1630.

¹³⁸ Dans la préface du cinquième tome de son *Théâtre* (Paris, J. Quesnel, 1628), Alexandre Hardy s'en prend aux poètes de la nouvelle génération (dont Benserade et Mairet sont parmi les principaux représentants), lesquels proposent un héroïsme « affadi », conforme selon lui aux goûts de la cour.

¹³⁹ Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 124.

Didon (Georges Scudéry)

Plus que toute autre œuvre dramatique de cette décennie, la *Didon* de Scudéry (1637) laisse deviner la future tragédie cornélienne¹⁴⁰. Pièce de transition, l'esthétique qu'elle déploie oscille entre le charme et l'admiration. La beauté de Didon apparaît à la fois charnelle et éthérée, voluptueuse et spirituelle ; c'est une reine en même temps qu'une femme charmante. De même, le code de la galanterie y côtoie l'éthique de la générosité : ambivalence symptomatique d'une dramaturgie en mutation. En effet, au moment où Scudéry prend la plume, la tragédie traverse une période transitoire, qui correspond au début des grandes polémiques autour des règles théâtrales.

Dès la première scène, la question du charme se révèle nettement plus complexe que dans les tragédies antérieures. L'opposition entre le « corps » et l'« âme » n'est plus aussi tranchée qu'elle l'était dans la pièce de Mairet : aux beautés du « corps » se joignent celles de l'« esprit » (v. 72), à l'éclat des « yeux » se joint celui du « sceptre » (v. 88). En fait, la *Didon* de Scudéry se distingue des pièces contemporaines en ce qu'elle traite le charme comme un phénomène charnel et spirituel. Didon séduit autant par ses attraits que par sa majesté. C'est ce que confirme Anne, la sœur de la reine, au début de l'acte II, alors qu'elle commente la passion d'Énée :

¹⁴⁰ Dans son étude consacrée au théâtre de Scudéry, Eveline Dutertre souligne l'abondance du vocabulaire héroïque à partir de la *Didon* (*Scudéry dramaturge*, Genève, Droz, 1988). Christian Delmas reprend les données de l'auteur dans sa présentation de la *Didon*, en soulignant que « [d]e *La Mort de César* à *Didon* le nombre de mots portant la connotation héroïque double presque, puisqu'on passe d'un total de 23 à 41, distribués ainsi : *Honneur* (10), *généreux* (9), *gloire* (10), *raison* (7), *vertu* (6) ». Il poursuit en précisant qu'on est « loin des 127 occurrences du *Cid* de Corneille », mais que le nombre est significativement plus élevé que dans les tragédies précédentes (*Didon à la scène*, p. LXIV).

L'esprit comme le corps a sa part de la peine.¹⁴¹

La topique de l'éclat, si présente chez Corneille, se trouve déjà chez Scudéry. Elle atteste la transformation que subit l'esthétique de la tragédie, désormais plus axée sur le sentiment d'admiration. L'éclat renvoie à une forme nouvelle de beauté, fondée sur la gloire et la magnificence. Sur le plan rhétorique, il se décline en une série de figures qui insistent sur l'idée de lumière. Comme les rois de France, Didon est un « divin soleil » (v. 523) qui répand sur son royaume une « clarté féconde » (v. 173). Ses yeux sont des perles qui scintillent au fond de la mer. Son visage est un astre brillant dont les « rayons » (v. 524) bienfaisants percent les plus sombres nuées. C'est une beauté sublime, qui s'élève au-dessus de la nature¹⁴².

D'un autre côté, Didon est toujours cette femme charmante dont la parure exerce sur les hommes une formidable puissance d'attraction. Énée, quand il aperçoit le visage séduisant de la reine, est soudainement privé de ses forces vives, au point qu'il en oublie la mission dont il est investi. Le français médiéval désigne par le terme *récréance* cette espèce de renoncement passif du héros. Érec, dans le roman de Chrétien de Troye, s'immobilise dans la contemplation d'Énide. Il cesse de guerroyer, s'attirant les médisances des autres chevaliers. De même, la vigueur d'Énée s'épuise dans la satisfaction de ses sens. Il n'est rien qui puisse l'empêcher de jouir de son bonheur, pas même les alarmes des capitaines, pressés de partir. Aussi la *récréance* n'est pas un synonyme de « divertissement », ni

¹⁴¹ *Didon*, v. 429. De même : « Mais pour le retenir, faites tous vos efforts; / Étalez les beautés de l'esprit et du corps », v. 71-72; ou encore : « Vous flattez mon esprit d'un faux appât de gloire, [...] / Et je remarque en moi, dedans comme dehors, / Les taches de l'esprit, et les défauts du corps. », v. 497-500.

¹⁴² Aussi l'on sent bien que cette insistance sur l'éclat du personnage renvoie au projet, beaucoup plus large, dont est investie la scène sous Richelieu : faire « rayonner » le pouvoir royal. Voir chapitre 7.

encore de « délassement », comme le mot *récréation* en français moderne pourrait le laisser croire : c'est un état de langueur par lequel toute volonté se trouve paralysée.

S'ouvrant sur une scène de chasse, l'acte II consacre l'égarement d'Énée. Surpris par l'orage, les deux amants doivent trouver refuge dans une grotte. L'épisode est le prétexte d'une effusion de sentiments galants et de promesses de fidélité :

La chasse ne fait pas tout le plaisir d'Énée,
Et l'honneur de vous voir m'empêche absolument
D'attacher mon esprit au divertissement.¹⁴³

La scène possède certes un caractère bucolique, fortement inspiré de la pastorale, mais son rôle dans l'économie de la tragédie n'est pas anodin. Elle rappelle que le charme n'est jamais inoffensif, que le jeu de la séduction, si proche de l'esprit galant, se trouve toujours à la frontière du vice. Dans les versions antérieures du mythe, Mercure venait rappeler à Énée sa mission d'aller fonder au *Latium* une « nouvelle Troie ». Le dieu dans la pièce de Scudéry est absent ; le rappel provient de l'intérieur. L'« esprit languissant » (v. 1267) dont fait montre Énée soulève l'exaspération des Troyens :

Enfin c'est trop languir dans un climat sauvage,
Il faut rompre le charme et quitter ce rivage,
Il faut parler au prince, et lui représenter
Que ce n'est point ici qu'il se doit arrêter.¹⁴⁴

Le fils d'Anchise doit bien se rendre à l'évidence : une tâche hautement plus noble l'appelle. À ce moment se produit une rupture dans la tragédie : devant l'imminence du départ d'Énée, Didon perd tous ses moyens. Le charme qui la caractérisait jusqu'alors

¹⁴³ *Didon*, v. 486-488.

¹⁴⁴ *Ibid.*, v. 709-712. De même : « Quoi, n'a-t-il traversé tant de si vastes mers, / Que pour venir régner au milieu du désert, / Séduit par les plaisirs, enchanté d'une femme? », v. 807-809.

disparaît pour laisser place à une rage irrépressible. « Je brûle de colère, et suis toute de fureur » (v. 1176), vocifère-t-elle à l'acte III. Puis d'ajouter :

J'espère si les Dieux ont pouvoir sur la terre,
Que parmi des rochers brisé comme du verre,
Ton malheureux vaisseau réduit à l'abandon,
Traître, tu nommeras la fidèle Didon :
Tu penseras la voir après ta barbarie,
La torche en main, ainsi qu'une Furie [...].¹⁴⁵

Le dernier acte confirme l'état de déréliction dans lequel sombre l'héroïne. En conformité avec les imprécations prononcées par Didon dans l'épopée virgilienne, la reine exhorte à la vengeance du haut de son bûcher. Elle s'adresse aux furies, ces « Noires filles d'enfer » (v. 1491), afin qu'elles pourchassent le parjure par-delà les mers et les monts :

Au moins, je vous demande en ce mal que je sens,
Qu'il soit attaqué par des peuples puissants,
Que ce perfide trouve en tous lieux de la terre,
Sans avoir de repos, les travaux de la guerre,
Que loin de tout secours, que loin de son pays,
Il se voie arracher des bras son cher fils,
Et périr les siens sur les bords de l'Italie.¹⁴⁶

La présence dans une même pièce de ces trois figures (la reine, la femme charmante et la furieuse), outre qu'elle trahit l'influence des pièces antérieures sur le même sujet (celles de Jodelle et de Hardy, notamment), procède d'une superposition de diverses représentations culturelles de la femme. Qui plus est, elle témoigne des transformations que subit la poétique de la tragédie à la fin des années 1630. L'œuvre théâtrale de Scudéry, nous l'avons dit, s'inscrit dans une période de « désordre » relatif marquée par les débats autour de la tragi-comédie du *Cid*. Cela se fait sentir dans *Didon*, où se lit une tension entre les

¹⁴⁵ *Ibid.*, v. 1189-1194.

¹⁴⁶ *Ibid.*, v. 1503-1509.

topiques héritées de la tragédie renaissante et les enjeux esthétiques du théâtre préclassique. La tragédie cornélienne démêlera pour de bon cette confusion. Elle fera de la scène tragique non plus le lieu de la séduction et de l'envoûtement, mais bien de l'admiration, ce sentiment supérieur d'élévation face au spectacle de la grandeur et du sublime.

Le masque trompeur

À bien des égards, le rôle que joue le charme féminin dans la tragédie des années 1630 correspond au discours que l'on tient sur la beauté féminine dans la première moitié du XVII^e siècle. Il faut dire d'abord que l'image de la femme durant cette période est paradoxale. En même temps que son statut social se voit rehaussé, surtout sous la régence d'Anne d'Autriche, la femme – la femme charmante en particulier – continue de faire l'objet d'une certaine méfiance. Derrière la beauté féminine se dissimulerait la vanité ou l'ambition. Cette idée est omniprésente chez les moralistes qui, suivant en cela l'opinion de Tertullien, sont unanimes à condamner le goût de la femme pour le fard et l'ostentation. Pour un Nicole ou un Bossuet, la beauté n'est jamais qu'un masque qui trompe.

Dans le mouvement d'émancipation de la femme suscité par la préciosité, de nombreux ouvrages sur l'éducation des femmes et sur la place qui leur revient dans la société font leur parution. Ce sont pour l'essentiel des textes à visée pédagogique, des traités de « savoir-vivre », dans lesquels se donne à lire, d'après la mode lancée par *L'Honnête homme ou l'Art de plaire à la cour* (1630) de Nicolas Faret, une nouvelle définition de la vertu, fondée sur les bienséances et les convenances. Parmi eux se trouvent *L'Honneste femme* (1639) du cordelier Jacques Du Bosc, ainsi que *L'Honneste fille* (1639)

de François de Grenaille, ancien moine venu faire carrière à Paris. L'intérêt accru des ecclésiastiques pour le sexe féminin a comme source la publication en 1609 de l'*Introduction à la vie dévote* de saint François de Sales, qui élabore une réflexion positive sur le rôle des dames au sein de la famille et de l'État. Ce livre, non seulement connu une formidable postérité, mais encore influença grandement le discours sur la femme au XVII^e siècle. La plupart des traités de morale destinés aux femmes dans les années 1630 se réclament de la doctrine salésienne. Ils opposent tous le charme à la piété, la beauté à la vertu¹⁴⁷. Pour les apologistes du sexe féminin, la beauté physique est un miroir de la perfection intérieure. Mais pour ses adversaires, la beauté est fallacieuse et « ne sert qu'à l'œuvre de perdition que la femme accomplit »¹⁴⁸.

Du Bosc, dans *L'Honneste femme*, opère une synthèse de ces arguments. Inspiré de l'idéalisme platonicien, il soutient qu'il existe une beauté du corps et une beauté de l'âme, une beauté physique et une beauté de l'esprit, lesquelles sont autant d'aspects incompatibles et discordants. Bien sûr, ce raisonnement s'élabore dans le contexte de la vie de cour où règne la dissimulation et l'hypocrisie, et l'on comprend que Du Bosc insiste longuement sur la beauté charnelle, puisque c'est elle qui se donne à voir en premier lieu. Néanmoins, pour le moraliste, l'opposition est nette entre la beauté naturelle de l'honnête femme et celle, « pleine d'étude et d'affetterie »¹⁴⁹, de la courtisane. Tertullien, dans le *De cultu feminarum*, est un des premiers à soulever cette distinction. Les femmes qui recourent à l'artifice pour s'embellir se rapprochent du démon : « Ce qui est de nature est l'œuvre de

¹⁴⁷ « C'est donc une image contrastée et ambiguë de la femme que révèlent le discours tratistique et le discours littéraire [...] », C. Pascal, « Les recueils de femmes illustres au XVII^e siècle », p. 2.

¹⁴⁸ M. Angenot, *Les Champions des femmes*, p. 117.

¹⁴⁹ J. Du Bosc, *L'Honneste femme*, t. I, p. 243.

Dieu, ce qui est factice est donc l'affaire du diable »¹⁵⁰. Le maquillage, art païen par excellence, est une offense à la Création. Ces femmes qui se « maculent le[s] joues de rouge », écrit-il, et qui « étirent leurs yeux avec du noir », ne disent-elles pas suffisamment que « l'œuvre pétrie par Dieu leur déplaît »¹⁵¹? Ne critiquent-elles pas avec une insolence inouïe « l'artisan de toutes choses »¹⁵²? C'est commettre un grave péché que de promener partout un « visage factice quand on est tenu en tout à la simplicité, d'avoir une figure menteuse quand la langue ne doit pas l'être [...] »¹⁵³. Car enfin, une chrétienne se reconnaît d'abord et avant tout à la sobriété de sa tenue ; son véritable salut se trouve dans la modestie.

Du Bosc devait sans doute bien connaître le texte de Tertullien, la parenté entre les deux traités est frappante. Chez l'un comme chez l'autre, la courtisane fait l'objet d'un blâme généralisé. Elle transgresse tous les principes chrétiens. Du Bosc consacre un chapitre entier à ce type de femme, dont la laideur du visage reflète la laideur de la conscience. Il l'intitule « La Débauchée ». François de Grenaille, dans *La Bibliothèque des dames* (1640), reprend la même idée : une femme fardée est une femme impudique¹⁵⁴. C'est pourquoi les véritables belles ont « grand besoin d'esprit et de vertu, afin de se défendre [...] du mépris »¹⁵⁵. De même, dans *l'Honneste fille*, l'auteur suggère aux jeunes filles que

¹⁵⁰ Tertullien, *De cultu feminarum* (trad. M.Turcan), p. 113.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 111.

¹⁵² « C'est critiquer, en effet, que de corriger, d'ajouter, surtout quand les ajouts sont pris à l'artisan adverse, c'est-à-dire au diable. Qui pouvait en effet montrer à modifier le corps, sinon celui dont la malice a aussi métamorphosé l'esprit de l'homme? C'est lui, sans aucun doute, qui a machiné de telles inventions pour porter en quelque sorte la main sur Dieu à travers nous », *ibid.*, p. 113.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 115.

¹⁵⁴ F. Grenaille, *La Bibliothèque des dames*, p. 12.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 241.

la nature a choyées de couvrir leurs grâces naturelles, afin d'éviter d'être accusées de vanité : « À quoi bon t'ingénier à plaire, femme », si ce n'est que « pour rencontrer des soupçons ou de l'indifférence? »¹⁵⁶. Enfin, dans la lignée de Tertullien, Grenaille invite à se méfier des parures ostentatoires, des ornements trop visibles, qui « ravi[ssent] l'Esprit en même temps que les yeux »¹⁵⁷. Certes, écrit-il, « [l]es beautés feintes tombent honteusement à la veüe de tout le monde »¹⁵⁸. Mais cela ne signifie pas que la beauté naturelle soit exempte de dangers. Les honnêtes femmes charment d'autant plus aisément, qu'elles paraissent plus vertueuses et plus aimables.

En vérité, si l'on se méfie tant de la beauté féminine au XVII^e siècle, c'est parce qu'elle confère à la femme un pouvoir unique, que même la vigueur de l'homme n'arrive pas à égaler : « La beauté ne se donne pas seulement à contempler, elle possède un pouvoir *sui generis* : ce qui au XVIII^e siècle ne sera plus que fadaïse galante – "l'empire que les femmes ont sur nous" – doit s'entendre au XVII^e siècle dans toute la force du terme »¹⁵⁹. Combien de belles profitent des avantages que la nature leur a gracieusement donnés pour obtenir les faveurs les plus diverses? La beauté de la femme écarte l'homme du vrai chemin de l'honneur, « pour lui faire prendre le détour dans celui de l'infamie »¹⁶⁰. Du Bosc, après avoir décrit les dommages que cause autour d'elle la courtisane, se désole de ce que trop

¹⁵⁶ Tertullien, *De cultu feminarum* (trad. M. Turcan), p. 109-111.

¹⁵⁷ F. Grenaille, *L'Honneste fille*, p. 244.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 244. De même, les parures sont le signe de l'ambition : « On voit sur le chef d'une coquette le prix de plusieurs maisons, elle a des pendants d'oreille qui épuisent par avance la dépense de tout un semestre. Ses mains portent en chaque doigt la valeur de plusieurs sacs d'or et d'argent, elle se joue des richesses pour faire adorer sa beauté. Ce sont les forces de l'ambition, que de faire qu'un corps faible comme est celui de la femme porte la substance d'une infinité de trésors », p. 246.

¹⁵⁹ M. Angenot, *Les Champions des femmes*, p. 118.

¹⁶⁰ F. Grenaille, *L'Honneste fille*, p. 401.

d'hommes tombent dans ses filets. On ne compte plus, dit-il, ces « pauvres aveugles » qui, séduits par l'« éclat trompeur », se « font brûler comme des papillons à la chandelle »¹⁶¹. La beauté féminine est un véritable péril pour l'homme, puisqu'elle le prive de tout discernement : « Il est certain que cette belle robe du corps nous perd en nous ravissant, et que plus elle est agréable, plus elle est redoutable aux hommes »¹⁶². Or, cette beauté qui trompe en séduisant, c'est celle, précisément, de la femme charmante. Beauté de Sophonisbe, beauté de Cléopâtre, beauté qui porte malheur, et qui entraîne la perte du héros.

L'illusion charmante

Par une coïncidence qui n'a rien de fortuit, ce discours sur la beauté féminine s'accorde avec ce qu'il est convenu d'appeler une « esthétique du charme », laquelle a pour but, nous l'avons dit, de séduire entièrement le spectateur, de façon qu'il adhère à la fable représentée. En effet, le charme dont sont dotés les personnages féminins dans la tragédie des années 1630 n'est pas qu'un simple lieu commun de la littérature dramatique. Il ne se réduit pas à un « caractère », si importante soit cette notion dans l'anthropologie classique. Parce qu'il repose sur une forme d'artifice, la topique du charme est liée à l'idée même que se font les dramaturges de l'illusion théâtrale.

¹⁶¹ F. Grenaille, *La Bibliothèque des dames*, p. 37.

¹⁶² *Ibid.*, p. 397-398.

Tous les traducteurs d'Aristote, à commencer par Heinsius, le plus important sans doute dans le premier tiers du XVII^e siècle¹⁶³, font de la question de la tromperie une notion clé de la *Poétique*. Dans le *De constitutione tragoediae* (1611), l'humaniste hollandais se sert d'une figure féminine, *Apatê*, déesse personnifiant la duperie, pour représenter l'illusion du vrai recherchée par la tragédie : « la Tragédie est une *apatê*, c'est-à-dire une sorte de tromperie »¹⁶⁴. Elle est une imitation du réel, une ruse qui s'adresse à l'intelligence¹⁶⁵. En conformité avec la doctrine aristotélicienne, l'illusion mimétique pour Heinsius dépend de la composition de la fable (« Quant au spectacle, écrit Aristote, bien qu'il soit séduisant, il est en dehors de l'art [...] »¹⁶⁶) ; elle exclut la dimension esthétique. Suivant cette logique, l'illusion est le résultat d'une mécanique calculée, d'un « mensonge savant », qui consiste à agencer les « pièces » de la fable, de manière que les fils de l'intrigue disparaissent devant l'harmonie de l'ensemble – ce dispositif prend chez lui le nom d'*artificium*¹⁶⁷. Envisagée sous cet angle, l'illusion décrite par Heinsius ne coïncide plus exactement, il est vrai, avec le phénomène de séduction irrationnelle que personnifie la femme charmante. Néanmoins, en faisant de la tromperie une notion essentielle dans son

¹⁶³ Sa traduction, intitulée *De constitutione tragoediae* (1611) connaît un rayonnement extraordinaire dans toute l'Europe. Rapidement traduit en français, l'ouvrage « propose une synthèse qui constitue, à côté de celle du Tasse, l'un des grands modèles de celles qui seront ébauchées en France dans les années 1620-1630, en particulier par Jean Chapelain, et d'où sortiront les principaux concepts qui articulent les puissants systèmes théoriques du classicisme français à venir », A. Duprat, Introduction à Heinsius, *De constitutione tragoediae*, p. 7.

¹⁶⁴ Heinsius, *De constitutione tragoediae* (trad. A. Duprat), p. 189.

¹⁶⁵ Expression qui renvoie au titre de l'ouvrage de Marcel Détiéne et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence : la mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.

¹⁶⁶ Aristote, *La Poétique* (trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot), 1450b.

¹⁶⁷ « La dramaturgie dont Heinsius pose ici les bases a pour principe d'être à la fois la plus artificielle, puisqu'elle repose tout entière sur le montage d'un mécanisme, et non sur le travail des sentiments [...] », A. Duprat, *Vraisemblances*, p. 296-297.

traité, l'auteur ouvrait une perspective fondamentale dans la réflexion sur l'esthétique théâtrale.

Jean Chapelain est sans doute celui qui contribua le plus à répandre la pensée de Heinsius en France. La correspondance qu'il entretenait avec le fils de Heinsius, Nicolas Heinsius, également érudit et diplomate, est d'ailleurs abondante et témoigne d'une connaissance profonde de l'œuvre du père¹⁶⁸. Plusieurs des arguments développés dans *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragicomédie du Cid* paraissent inspirés de cette filiation intellectuelle (entre autres les critiques qui concernent son dénouement « invraisemblable »). Toutefois, la pensée de Chapelain se distingue de celle de Heinsius sur un point capital : pour le théoricien, la composition habile du poème dramatique ne garantit pas seule l'effet mimétique voulu par Aristote. Il faut encore, pour que l'illusion réussisse, convoquer des éléments extérieurs au texte lui-même, et qui relèvent en propre de l'univers de la représentation. Dans le système de Chapelain, l'illusion référentielle relève à la fois de la dramaturgie et de l'esthétique.

La parution des *Sentiments de l'Académie* marque un moment important dans l'histoire du théâtre français, non seulement pour le rôle que joue ce texte dans la Querelle du *Cid*, mais aussi parce qu'il introduit un nouveau paramètre dans le débat contemporain sur le modèle théâtral : la beauté de la scène. Certes, la Querelle du *Cid* prend forme autour de règles dramaturgiques, de la vraisemblance en particulier, mais elle développe aussi toute une réflexion sur l'esthétique de la tragédie. Chapelain, qui « le premier peut-être [a]

¹⁶⁸ Voir *Les Lettres authentiques à Nicolas Heinsius (1649-1672). Une amitié érudite entre France et Hollande*, B. Bray (éd.), Paris, Champion, 2005.

opéré la distinction théorique entre le théâtre comme spectacle et le théâtre comme texte »¹⁶⁹, était lui-même sensible à cette question. Il fonde sa critique du *Cid* sur des critères d'ordre rationnel, mais également sur « le jugement de l'œil qui perçoit la représentation »¹⁷⁰. La beauté de Chimène, reconnaît-il, éclipse les défauts du spectacle (« elle a assez d'éclat et de charme, pour avoir fait oublier les règles, à ceux qui ne les savent guère bien [...] »¹⁷¹). Elle fait que le spectateur, ignorant en grande partie des règles théâtrales, « se laisse tromper agréablement »¹⁷², sans se soucier d'autre chose que de son plaisir. « Les charmes esclatants de quelques parties leur ont donné de l'amour pour tout le corps »¹⁷³, écrit-il, en parlant des « agréments inexplicables »¹⁷⁴ que recèle la pièce de Corneille. En ce sens, il apparaît clairement que la *mimésis* pour Chapelain procède d'une tromperie logique *et* visuelle. Plus que par la vérité de l'action théâtrale, c'est par le charme du spectacle – entendons la présence en scène de la femme charmante – que « [l']Auteur s'est facilement rendu maître de [l']âme [des spectateurs], après y avoir excité le trouble et l'émotion »¹⁷⁵.

Dans le sillon de la pensée de Chapelain, l'abbé d'Aubignac fait des « éléments » de la représentation¹⁷⁶ une matière indispensable au plaisir que procure le spectacle théâtral :

« Tout de même le Poète en considérant dans sa Tragédie le Spectacle ou la Représentation,

¹⁶⁹ F. Siguret, *L'Œil surpris*, p. 61.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 61.

¹⁷¹ *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragicomédie du Cid*, dans *La Querelle du Cid*, p. 966.

¹⁷² *Ibid.*, p. 981.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 983.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 991.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 983.

¹⁷⁶ « [J]'appelle Représentation, l'assemblage de toutes les choses qui peuvent servir à représenter un Poème Dramatique, et qui s'y doivent rencontrer, en les considérant en elles-mêmes et selon leur nature, comme les Comédiens, les Décorateurs, les Toiles peintes, les Violons, les Spectateurs et autres semblables », D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, p. 85.

il fait tout ce que son Art et son Esprit lui peuvent fournir pour la rendre admirable aux Spectateurs : Car il ne travaille que pour leur plaisir »¹⁷⁷. Plus significativement encore, dans les *Dissertations contre Corneille*, la question de la vraisemblance est traitée dans le cadre d'une théorie de l'illusion charmante : « [T]andis que les choses se passent, écrit-il, ils [les spectateurs] doivent être si agréablement trompés, qu'ils se puissent persuader que tout est arrivé dans la vérité de l'Histoire, comme ils le voient dans la représentation »¹⁷⁸. De même, dans *La Pratique du théâtre*, le charme suscité par la beauté du spectacle est un argument maintes fois évoqué. La « grâce » de la scène, soutient l'abbé, est la condition *sine qua non* de l'illusion référentielle. Même le vraisemblable s'y subordonne : « Il ne faut jamais s'attacher aux circonstances de l'Histoire, quand elles ne s'accordent pas avec la beauté du théâtre »¹⁷⁹. Or, cela est clair chez d'Aubignac, cette beauté émerge moins de l'agencement des différentes parties de la fable que de la matérialité même du spectacle ; en attestent les passages qu'il consacre aux « Machines et Décorations du Théâtre » dans son traité¹⁸⁰. À cet égard, on aurait tort de sous-estimer l'influence des théories picturales de l'époque sur la réflexion esthétique menée par l'abbé et ses contemporains. Les ouvrages sur le théâtre dans la première moitié du XVII^e siècle sont truffés de références à la doctrine de la « belle nature », esquissée dans les années 1630 par des penseurs comme Franciscus

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹⁷⁸ D'Aubignac, *Dissertation sur Sophonisbe*, dans *Dissertations contre Corneille*, p. 10.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸⁰ Voir *La Pratique du Théâtre*, livre IV, ch. VIII.

Junius¹⁸¹, et reprise plus tard par les membres de l'Académie des inscriptions et des belles-lettres.

Ainsi, la vraisemblance n'a de valeur pour les théoriciens que si elle s'accompagne d'une sorte de bienséance fondée sur le sentiment du beau. Mairet, dans la préface de sa *Sophonisbe*, offre un bel exemple de ce principe, qui pourrait du reste s'appliquer à presque tout le théâtre des années 1630 :

Il est vrai, écrit-il, que j'y ai voulu ajouter pour *l'embellissement*¹⁸² de la pièce, et que j'ai même changé deux incidents de l'Histoire assez considérables, qui sont la mort de Syphax, que j'ai fait mourir à la bataille, afin que le peuple ne trouvât point étrange que Sophonisbe eût deux maris vivants : et celle de Massinisse, qui vécut jusques à l'extrême vieillesse¹⁸³.

L'« embellissement » est d'ordre moral, bien sûr, mais il est aussi d'ordre esthétique. Que Sophonisbe ait eu deux maris vivants fait plus que heurter la bienséance. Cette polygamie est contraire aux sentiments du public, venu voir au théâtre le spectacle d'une nature anoblie, « embellie », pour paraphraser Mairet, c'est-à-dire dépouillée de ses imperfections¹⁸⁴. Mieux vaut une illusion qui plaise, et à laquelle on désire croire, qu'une vérité qui répugne et qui laisse incrédule.

¹⁸¹ Voir Pierre Pasquier, *La Mimesis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle*, ch. 4 – « La belle nature », Paris, Klincksieck, 1995.

¹⁸² Nos italiques.

¹⁸³ « Au lecteur », *Sophonisbe*, dans *Théâtre complet*, p. 103.

¹⁸⁴ Il convient de citer en ce sens de citer le père René Rapin : « Vous ne devez pas attendre que la fortune ou le hasard vous donnent infailliblement les belles choses ; quoique celles que nous voyons soient vraies et naturelles, elles ne sont pas toujours pour la bienséance et l'ornement : car ce n'est pas assez d'imiter de point en point d'une manière basse toute sorte de Nature ; mais il faut que le peintre en prenne ce qu'il y a de plus beau, comme l'Arbitre souverain de son Art, et que par le progrès qu'il y aura fait, il en sache réparer les défauts et n'en laisse point échapper les beautés fuyantes et passagères », *Les Réflexions sur la poétique de ce temps*, p. 7.

En somme, ce culte de la beauté sur scène, qui préside à toutes les règles de la représentation, ne répond qu'à un seul objectif : « pousser toujours plus le spectateur vers ce plaisir halluciné »¹⁸⁵. La tragédie du XVII^e siècle exprime la quête d'une illusion absolue, d'une vraisemblance totale, d'une imitation parfaite. Son dessein n'est autre que de recréer une réalité tenue pour idéale, spirituelle en quelque sorte, en ce sens où elle prétend à l'universalité et à la vérité. Être illusionné signifie oublier, l'espace d'un instant, son statut de spectateur ; c'est être séduit, transporté par la perfection des images représentées¹⁸⁶. Il s'agit d'un « idéal extrême, celui d'une esthétique théâtrale supposant qu'on ôte au spectateur toute conscience de la représentation »¹⁸⁷. Toute la tâche du dramaturge, écrit Bernard Lamy, est de confondre le public « par la grandeur des choses qu'il propose »¹⁸⁸, le plaisir du spectateur tenant précisément dans cette forme de dénégation qui oppose le désir de croire à la conscience du caractère illusoire de la fable. Aussi, dans l'esprit des dramaturges, le rituel tragique équivaut à un acte de foi. « La foi est d'absolue nécessité en poésie » précise Chapelain dans la préface de l'*Adone* de Marino (1623), car

[o]ù la créance manque, l'attention ou l'affection manque aussi; et où l'affection n'est point, il ne peut y avoir d'émotion et par conséquent de purgation, ou d'amendement des mœurs des hommes, qui est le but de la poésie¹⁸⁹.

¹⁸⁵ G. Forestier, *Passions tragiques, règles classiques*, p. 316.

¹⁸⁶ « Pour Aristote, le simulacre revêt [...] une valeur ; qu'il s'agisse d'art dramatique, de peinture, ou de toute autre forme de représentation, la *mimèsis* – véritable psychagogie – exerce une forme de séduction qui élève », L. Thirouin, *L'Aveuglement salutaire*, p. 220.

¹⁸⁷ G. Forestier, *Passions tragiques, règles classiques*, p. 316.

¹⁸⁸ B. Lamy, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, p. 190.

¹⁸⁹ J. Chapelain, *Lettre ou discours en forme de préface à l'Adonis du chevalier Marino*, dans *Opuscules critiques*, p. 195.

Françoise Siguret, abordant cette question cruciale de la « perception » au XVII^e siècle, résume bien l'effet que peut avoir la représentation sur le spectateur lorsque l'illusion mimétique réussit :

Toute représentation, fondée techniquement sur l'illusion d'une réalité (et non sur la réalité elle-même), reconstruit un espace et un temps où l'observateur, prenant l'artifice pour vrai dans l'instant représenté et les raccourcis de la représentation, se voit placé au cœur d'une contradiction : ce qui se proposait à sa vue comme un objet l'assujettit, le transporte et lui ment une vérité en vue de certains effets, de telle sorte que la représentation, toujours là et toujours reportée, capte et piège indéfiniment son spectateur¹⁹⁰.

Par conséquent, si le but de la représentation théâtrale est de plaire au spectateur en l'abusant, force est de constater que c'est au moyen de l'esthétique du charme qu'elle y parvient. Pour les dramaturges et théoriciens des années 1630, l'effet cathartique de la tragédie est consubstantiel à la beauté charmante, de la beauté trompeuse, qui séduit en même temps qu'elle éduque.

Le charme des apparences

Il est une dimension de la représentation qui assure plus que toute autre le charme du spectacle : la présence de la femme en scène. L'établissement des troupes de comédiens ambulants dans les salles parisiennes (l'Hôtel de Bourgogne, le Théâtre du Marais) au début du XVII^e siècle va de pair avec l'apparition des premières grandes actrices professionnelles : Mlle Le Noir, Mlle de Villiers, sans oublier la célèbre Marguerite Béguin, dont Virginia Scott dans un ouvrage récent a entrepris de retracer la carrière¹⁹¹.

¹⁹⁰ F. Siguret, *L'Œil surpris*, p. 62.

¹⁹¹ Cf. *Women on Stage*, p. 76-86.

L'époque est révolue où l'actrice était associée à la prostituée¹⁹². En outre, la tragédie offrait aux femmes l'occasion de s'illustrer dans un genre noble et élevé, noblesse qui à son tour devait rejaillir sur le métier de comédienne.

En effet, le public des années 1630 ne regarde plus la femme en scène comme la source d'une sexualité dangereuse, mais bien comme le symbole du raffinement vers lequel se dirige le théâtre. Il ne fait pas de doute, affirme Aurore Evain, que le charme féminin exerça un très grand pouvoir de fascination sur le spectateur, au point de s'imposer comme la principale source de son plaisir : le personnage féminin étant désormais « charnellement relié à son public », « [s]pectateurs et auteurs faisaient l'expérience d'une nouvelle complicité »¹⁹³ basée sur la séduction. Dans leur travail d'embellissement du théâtre, les auteurs tragiques pouvaient compter sur la mise en scène du corps féminin, qui personnifiait les enjeux esthétiques d'un genre en pleine mutation.

On ne s'étonnera guère, étant donné cette proximité, que les adversaires de la scène et de la femme parlent souvent d'une même voix. Le charme féminin, au même titre que l'illusion mimétique, brouille les rapports entre la vérité et le mensonge. Il fait naître en l'homme désordre et dérèglement, au lieu de l'apaiser et de le ramener à la raison. Pour un moraliste comme Bossuet, on ne peut fréquenter ces vains spectacles comme s'il s'agissait d'un jeu sans conséquence. De même qu'il faut éviter « les femmes dont la parure porte à la licence »¹⁹⁴, il faut fuir le théâtre, qui n'est jamais un divertissement inoffensif. Une scène

¹⁹² L'accusation remonte à Tertullien, qui disait des actrices : « *Ipsae pudoris sui interemptrices, des gestibus suis ad lucem et populum expavecentes, semel anno erubescunt* », *De spectaculis*, XVII.

¹⁹³ A. Evain, *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*, p. 202.

¹⁹⁴ Bossuet, *Maximes et réflexions*, p. 29.

dans la *Cléopâtre* de Mairet illustre les dangers du spectacle théâtral et du charme féminin. C'est celle qui présente le suicide d'Antoine, après qu'il eut appris la fausse mort de Cléopâtre :

[...] la Princesse a voulu que je fisse
L'essai de votre amour avec cet artifice,
Pour voir si son malheur vous pourrait inviter
À plaindre son destin, plutôt qu'à l'imiter.¹⁹⁵

La scène relève de la mise en abyme. À un premier niveau, Antoine est bien la victime d'une tromperie, machinée et orchestrée par une femme ambitieuse. Mais, sur un plan métathéâtral, il tient le rôle du spectateur naïf¹⁹⁶, qui, aveuglé par les beautés de la scène, accorde créance au faux. Dans ce passage où Antoine croit découvrir le cadavre de celle qu'il aime, le corps même de Cléopâtre devient l'espace où se joue la simulation qui trompe, et qui tue.

Ainsi, un même refus des apparences anime les adversaires du théâtre et de la femme. Dans la doctrine augustinienne, le monde d'ici-bas n'a pas de valeur ; il est un néant. Seul compte le ciel, où s'accomplit le véritable destin de l'homme. « N'aimez point le monde, ni ce qui est dans le monde »¹⁹⁷, écrit Bossuet, citant l'évangile selon Jean, car tout y est erreur et fausseté. Les « choses séculières », soutient pour sa part Nicole dans son *Traité de la comédie*, ne sont que trompeuses réalités en comparaison avec les « choses de

¹⁹⁵ *Marc Antoine*, v. 1185-1188.

¹⁹⁶ Voir sur cette question l'article de Bénédicte Louvat-Molozay, « Figures du spectateur naïf : d'Aubignac, Corneille, Mairet », dans *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII^e – XVIII^e siècles)*, B. Louvat-Molozay et F. Salaün (dir.), Montpellier, L'Entretemps, 2008, p. 209-229.

¹⁹⁷ Bossuet, *Maximes et réflexions*, p. 72.

Dieu », qui constituent l'unique vérité du monde. Pour le censeur, « [l]es comédies sont les ombres des ombres »¹⁹⁸, l'expression extrême et caricaturale de cette inconsistance :

Si nous sommes donc obligés, en qualité de chrétien, de demander à Dieu qu'il nous ôte les yeux pour toutes les folies de monde, dont la Comédie est comme l'abrégé, et qu'il nous en imprime la haine et l'aversion dans le cœur, comment pourrions-nous croire que nous puissions repaître nos yeux de ces vains spectacles, et mettre notre contentement en ce qui doit être l'objet de notre aversion et de notre horreur.¹⁹⁹

De la même manière, les charmes féminins redoublent la vanité du monde. À l'instar de l'illusion théâtrale, ils peuvent être considérés, suivant une perspective platonicienne, comme un égarement dans le factice. Toute espèce de parure et d'éclat est un leurre que doit mépriser le fidèle. Octave, dans la *Cléopâtre* de Mairet, choisit de fermer les yeux sur la beauté de la reine, assurant par là la tranquillité de son âme. C'est exactement la solution que préconisait Nicole face à toutes ces « folies » qui continuellement assaillent l'homme et troublent son repos : un aveuglement volontaire, condition première du salut²⁰⁰.

¹⁹⁸ P. Nicole, *Traité de la Comédie*, p. 108.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 35.

²⁰⁰ « Si vous étiez aveugles, écrit-il, s'adressant aux pauvres fous que le charme des spectacles a séduit, vous n'auriez point péché », *ibid.*, p. 35.

CHAPITRE 3 – LA REINE

Cette femme n'est pas une femme ordinaire.
Boisrobert, *La Vraye Didon*, v. 1145

Les débats autour de la tragi-comédie du *Cid* font plus que définir les règles du théâtre classique. Ils questionnent aussi le statut du héros, sa place dans l'univers, son rapport à l'action tragique. Au-delà des problèmes de dramaturgie, c'est une philosophie de l'héroïsme qui est en jeu. Les héros de Corneille ne sont pas des victimes pitoyables de la Fortune. Ils sont dotés d'une force et d'une noblesse qui les situent au-delà de la condition humaine. Nul obstacle, fût-il insurmontable, ne peut les empêcher d'accomplir leur destin.

Paul Bénichou a analysé les racines sociologiques de cette exaltation de l'héroïsme dans la première moitié du XVII^e siècle. La morale des grands se nourrit d'un idéal de sublime, à travers lequel s'accomplit l'« essence aristocratique »²⁰¹. Animé d'une philosophie de la grandeur, le théâtre de Corneille répond de ce modèle. Il exprime la tension entre la volonté de dépassement individuel et la soumission à l'État, conflit dans lequel l'affirmation du sujet, malgré la puissance du monarque, reste encore possible.

²⁰¹ Expression empruntée à Serge Doubrovsky.

Jusqu'à la Fronde, les aspirations de la noblesse, loin d'être utopiques, apparaissent au contraire parfaitement légitimes.

Cette pensée héroïque n'est pas confinée au théâtre. Elle imprègne tous les domaines de l'art dans les années 1640. Les vertus exemplaires intéressent tout autant les dramaturges que les peintres, qui immortalisent en des tableaux somptueux les exploits d'une aristocratie en quête de gloire. L'héroïsme, tel qu'il se définit sur le plan esthétique à partir de Corneille, est d'abord une grandeur d'âme qui vise à provoquer l'admiration. Il trouve ses modèles à la cour, et en particulier parmi les dames, dont l'Histoire offre une vaste gamme d'*exempla*. La multiplication des recueils de femmes illustres sous la régence d'Anne d'Autriche atteste ce phénomène²⁰². En outre, par le nouveau rôle social qui lui est confié, par la gloire mondaine dont elle est investie, la femme acquiert un prestige et un éclat qui ne le cèdent en rien à ceux de l'homme. Ainsi s'effacent les différences génériques au profit du culte supérieur des valeurs héroïques.

Bien entendu, les dramaturges voient dans ce mouvement de célébration de la femme une matière qui s'accorde parfaitement au style « élevé » de la tragédie. À partir des années 1640, les personnages féminins qu'ils mettent en scène paraissent calqués sur les héroïnes qui peuplent les recueils des deux Scudéry (*Les Harangues héroïques*), de Pierre Lemoyne (*La Galerie des Femmes fortes*) ou encore de François de Grenaille (*La Galerie*

²⁰² « Les relevés effectués à partir du *Catalogue des Imprimés de la Bibliothèque Nationale de France* [...] nous ont permis de recenser dix-sept impressions françaises de *La Galerie des femmes fortes* du père Lemoyne entre 1647 et 1672, [...] onze impressions des *Peintures morales*, du même auteur, entre 1640 et 1672, sans compter, de 1624 à 1691, les innombrables rééditions et traductions de *La Cour sainte* du père Caussin [...] et la dizaine d'impressions françaises des *Femmes illustres* des Scudéry [...] », C. Pascal, « Les recueils de femmes illustres au XVII^e siècle », p. 3.

des Dames illustres). Ceci n'est pas sans conséquence au niveau dramaturgique et esthétique. Dotées d'une parole éloquente et d'une vertu inébranlable, les figures féminines se présentent ultimement comme la source du sentiment d'admiration que travaillent à éveiller Corneille et les poètes de sa génération.

Grandeurs de la reine

Mariane (Tristan L'Hermitte)

On peut dire que la première véritable héroïne « cornélienne » du théâtre français est la Mariane de Tristan L'Hermitte. Aucune reine ne suscite avant elle autant d'admiration chez le public, qui voit dans cette femme le symbole d'une constance supérieure. Le succès de la pièce, d'ailleurs, égale celui des plus grandes tragédies de Corneille : *Mariane* (1636) continue d'être jouée tout au long du XVII^e siècle et connaît de nombreuses rééditions²⁰³. Les raisons de cette fortune sont multiples. En proposant une pièce où la trahison d'État est au centre de l'action tragique et où le conflit repose sur un choix entre la clémence et la vengeance, Tristan touchait de près à l'actualité politique de son époque. Toutes ses tragédies, à commencer par la *Mariane*, « présentent des situations de crise de pouvoir, une atmosphère de désobéissance ou de conjuration, un souverain entouré de conseillers dangereux »²⁰⁴. D'autre part, la tragédie de Mariane développe une nouvelle forme de

²⁰³ Pour la description des différentes éditions de la pièce, voir l'Introduction à *Mariane* par J. Madeleine, Paris, Droz, 1939, p. XXVII-XLIX.

²⁰⁴ J. Morel, *Agréables mensonges*, p. 198.

pathétique, qui rompt avec l'esthétique de la tragédie des années 1630²⁰⁵. La reine ne partage ni le pouvoir séducteur de la femme charmante, ni la fureur des premières héroïnes de la tragédie humaniste. Elle possède une qualité que les autres n'ont pas, et qui fait toute sa spécificité sur le plan éthique. Tandis que Cléopâtre et Sophonisbe usaient de leur beauté afin d'envoûter leurs ennemis, Mariane n'a de cesse d'opposer son « noble orgueil »²⁰⁶ aux férociétés d'Hérode. Le combat qu'elle mène contre son bourreau, c'est celui de la générosité face à la tyrannie.

La première rencontre entre Mariane et Hérode, qui survient à l'acte III, révèle d'emblée la suprématie de la reine sur son oppresseur. Mariane y paraît intraitable,

Superbe, dédaigneuse, au courage invincible [...] ²⁰⁷.

Dans l'économie de la pièce, cette scène est importante, puisqu'elle définit le personnage de Mariane comme une *superbe*. Employé comme adjectif, « superbe » en français vient du latin *superbus*, qui se dit d'une personne orgueilleuse, altière, hautaine. Le substantif « superbe » (*superbia*), quant à lui, désigne la vanité. Cette définition est ancienne. Chez les Grecs, la notion (*huperêphania*) se rattache à celle d'*hybris*. De même, Cicéron considère la *superbia* comme une forme d'excès. Dans le *De Republica*, l'arrogance est une faute politique, car elle s'oppose à la *pietas*²⁰⁸. C'est d'ailleurs ce que confirme

²⁰⁵ « Ces temps modernes de l'homme expliquent [...] la naissance d'une esthétique, qui ne tire plus son efficacité du sentiment de l'horreur ou de la pitié, mais de l'admiration », O. Nadal, « La scène française d'Alexandre Hardy à Corneille », dans J. Tortel (dir.), *Le Préclassicisme français*, p. 210.

²⁰⁶ *La Mariane*, v. 1501.

²⁰⁷ *Ibid.*, v. 527.

²⁰⁸ Cicéron, *De Rep.*, 1, 51.

Furetière dans son dictionnaire : l'esprit de superbe est une forme de « vanité qui rend orgueilleux »²⁰⁹.

Or, en regard de l'héroïsme cornélien, la notion de superbe est investie d'une valeur positive. Chez Tristan, le mot « superbe » prend le sens de « noble fierté ». Il s'agit d'une qualité virile, qui implique un haut niveau d'abnégation. Le véritable héroïsme se situe au-delà des contingences. Il relève non de la force physique, mais de la grandeur d'âme. En ce sens, l'esprit de superbe dans la tragédie de Tristan se rapproche de l'éthique stoïcienne. Pour Mariane, le projet de maîtrise de soi se traduit par une constance admirable, un courage exemplaire devant la mort. Son cœur, « sans exemple en générosité » (v. 1509), lui assure déjà une victoire morale sur ses adversaires :

On lisait sur son front le mépris du cercueil.
Jamais Reine Amazone avecque plus de gloire
Ne parut triomphante après une victoire;
Le peuple en la suivant, se fondait tout en pleurs,
Admirant sa constance, et pleignant ses malheurs [...]²¹⁰.

En même temps qu'elle apparaît comme une ultime bravade, la procession qui mène Mariane à l'échafaud constitue une glorieuse apothéose. L'image en est cette beauté pure et radieuse que Tristan peut comparer à la lumière du soleil, parce que comme elle, Mariane resplendit d'une clarté merveilleuse. La topique de l'éclat, dont nous avons vu quelle importance elle revêtait dans la *Didon* de Scudéry, traverse ici toute la pièce :

Mariane a des morts accru le triste nombre?
Ce qui fut mon Soleil n'est donc plus rien qu'une ombre?
Quoi? Dans son Orient cet astre de beauté,
En éclairant mon âme a perdu la clarté?²¹¹

²⁰⁹ A. Furetière, *Dictionnaire universel*, t. III, p. 1967.

²¹⁰ *La Mariane*, v. 1502-1506.

L'idée de magnificence, de somptuosité, est également contenue dans l'adjectif *superbe*. La beauté d'une reine ne relève pas de la sensualité ; c'est une beauté immatérielle, dispensatrice de lumière et de vie. De fait, les attraits de la reine ne sont pour rien dans l'amour violent qu'éprouve Hérode. Toute son admiration est dirigée vers l'âme « noble » (v. 1043) de Mariane, car c'est de l'intérieur que s'opère la conversion amoureuse.

Salomé aura beau dépeindre Mariane comme une « furie » (v. 1224), une « Erynné infernale » (v. 1227) auprès de son frère, cherchant par tous les moyens à obtenir sa tête, elle ne réussit qu'à accentuer encore davantage la passion d'Hérode. Ainsi n'est-ce pas étonnant que le personnage de Mariane dans cette tragédie soit comparé à une sainte. En même temps que son destin se solde par le sacrifice, sa mort est celle du martyr. Endurant courageusement les persécutions, la reine s'achemine vers l'échafaud, offrant un ultime témoignage de son innocence. Il n'y a pas de gloire plus éclatante, dit-elle, que celle qui consiste à mourir pour sa foi :

Étant sur l'échafaud
Elle joignit les mains, leva les yeux en haut,
Conjurant à genoux la divine Puissance,
De rendre manifeste à tous son innocence,
Et que jamais aux siens il ne fût reproché
Des forfaits dont son cœur ne fut jamais taché²¹².

Dans cette scène où l'on assiste à la déification de Mariane, la béatitude de la Reine contraste avec l'affliction du tyran. En effet, le monologue d'Hérode sur le tombeau de celle qu'il aime est celui du bourreau repentant. Mille regrets, mille remords, et bientôt une

²¹¹ *Ibid.*, v. 1447-1450.

²¹² *Ibid.*, v. 1529-1534.

douleur ineffable l'assaillent. Les sentiments brutaux qui l'animaient se transforment en pénibles lamentations, et la piété succède à la colère :

Mais j'aperçois la Reine, elle est dans cette nue, [...]
Elle s'élève au Ciel pleine de Majesté,
Sa grâce est augmentée ainsi que sa beauté.
Des esprits bienheureux la troupe l'environne, [...]
Elle tourne sur moi ses regards innocents
Pour observer l'excès des peines que je sens²¹³.

Symbolique, la passion d'Hérode possède une valeur métathéâtrale. Elle signale un nouveau *pathos* tragique, fondé sur le sentiment d'admiration. Dans le système de cette tragédie, le *movere* consiste en forme de ravissement vers le haut, auquel la figure de la reine contribue plus que toute autre, en étalant une grandeur qui transcende la mesure humaine. De ce point de vue, la vénération d'Hérode devant la dépouille de Mariane, bien que survenant trop tard, apparaît comme la mise en scène de l'exaltation qui s'empare du spectateur, lorsqu'il se trouve face au sublime :

Il faut que l'on construise un Temple à cette Belle,
Qui soit de son mérite une marque éternelle [...]²¹⁴.

Didon (Boisrobert)

À tous les points de vue, la Didon que représente Boisrobert dans sa tragédie se veut plus proche de la Mariane de Tristan que de l'héroïne virgilienne. À la tradition d'une Didon éplorée, et donc diminuée par le sentiment amoureux, Boisrobert préfère celle d'une reine « chaste », à la morale exemplaire et irréprochable – ce qui, dit-on, était aux

²¹³ *Ibid.*, v. 1763-1770.

²¹⁴ *Ibid.*, v. 1727-1728.

antipodes de sa conduite publiquement licencieuse²¹⁵. La rupture avec le texte virgilien est indiquée dès le titre : *La Vraye Didon, ou Didon la chaste*²¹⁶. Un pareil positionnement s'explique, d'une part, par la volonté de se plier aux nouvelles exigences théâtrales en matière de bienséance. Mais d'autre part, pour Boisrobert, le personnage de Didon représente un moyen très concret de renouveler son image, dépréciée par des mœurs douteuses et une existence dissolue. En effet, au moment où il compose *Didon* (1642), l'abbé est en disgrâce. On lui interdit de paraître devant Richelieu et sa situation à la cour semble désastreuse²¹⁷. Si bien que c'est en s'accrochant à une figure féminine, en l'occurrence à une reine admirable, que Boisrobert entend rétablir son honneur, comme si la probité de Didon devait, par contagion, rejaillir sur sa propre personne.

Comme la Mariane de Tristan, la Didon de Boisrobert se démarque par la fidélité qu'elle voue à son défunt mari. Le thème est annoncé dès la dédicace, adressée à la comtesse de Harcourt, elle-même veuve et nièce de Richelieu : « C'est, Madame, la véritable Didon que je vous présente, cette Didon chaste et généreuse qui dans les violentes recherches du plus puissant seigneur d'Afrique, aima mieux se donner la mort que de manquer à la fidélité qu'elle avait promise aux cendres de son époux. C'est en un mot la Vertu que je présente à la Vertu même »²¹⁸. Cette *captatio benevolentiae* place d'emblée la

²¹⁵ Voir le portrait qu'en dresse Tallemant des Réaux dans les *Historiettes*, t. I, p. 392-417.

²¹⁶ La source de Boisrobert est Justin, au chapitre VI du Livre XVIII de son *Abrégé des Histoires philippiques de Trogue Pompée*.

²¹⁷ À tel point que le grand spécialiste américain Henry Lancaster n'hésite pas à voir dans la genèse de l'unique tragédie de Boisrobert une stratégie de réhabilitation morale auprès de la cour (*A History of French Dramatic Literature*, t. 1, p. 338). C'est une opinion qui semble confirmée par une lettre de Boisrobert au père Faure : « À ce changement d'affaire, j'espère mon rétablissement plus que certain, puisque celui qui m'avait perdu auprès du roi est maintenant dans l'accablement où m'avait mis sa calomnie », citée par C. Delmas, dans *Didon à la scène*, p. 83.

²¹⁸ Dédicace à *La Vraye Didon*, dans *Didon à la scène*, p. 81-82.

tragédie de Didon dans le registre de l'éloge. Parmi les ressources du discours épideictique employées afin de célébrer l'héroïne, l'accumulation se révèle des plus efficaces, puisqu'elle renvoie à l'idée d'une somme des qualités qu'incarne typiquement la figure de la reine. Didon « a l'âme fière, et superbe, et hautaine » (v. 342). C'est une femme « valeureuse » (v. 256), au « courage invincible » (v. 830). À l'homme, elle emprunte la force ; à la femme, la beauté, et surtout la chasteté, qui se présente chez Boisrobert comme le propre de l'héroïsme féminin. Hyarbas, quand il arrive aux portes de la ville, est ébloui par le « noble orgueil » (v. 249) de la reine :

Quand je la vis puissante, autant qu'elle était belle,
Je fus contraint de faire alliance avec elle [...]²¹⁹.

Comme dans la tragédie de Tristan, où Hérode était aveuglé par la grandeur de Mariane, ce qui fait naître la passion chez Hyarbas, c'est la majesté de Didon. Cette puissance souveraine se décline métaphoriquement en une forme de clarté féconde. La reine est un « astre d'amour dont chacun suit la loi » (v. 451) ; son « âme généreuse » (v. 1091), un « temple précieux » (v. 1103), de sorte que nul ne peut prétendre l'aimer sans en même temps se livrer à la profanation :

Tu ne peux offenser ce beau nom sans blasphème,
Tu ne peux l'outrager sans t'outrager toi-même²²⁰.

À l'opposé de Didon, qui incarne dans cette tragédie le noble et le beau, les personnages masculins concentrent tout ce qui se fait de vil et de laid. L'ensemble de l'acte IV présente la passion amoureuse de Hyarbas comme une fureur destructrice, que les refus

²¹⁹ *La Vraye Didon*, v. 245-246.

²²⁰ *Ibid.*, v. 1105-1106.

de Didon ne font qu'exacerber. Le prince prétendant ne peut supporter l'insolence de la reine. Son âme est pleine d'une « bouillante ardeur » (v. 1122), elle « sème en tous endroits, ou la mort, ou l'effroi » (v. 1123) :

Il est temps que le feu de mon courroux éclate
Sur ce cœur endurci, sur cette femme ingrate²²¹.

De même, le personnage de Pygmalion, frère de la reine, se démarque par sa perfidie. Il n'a de cesse de comploter avec l'ennemi, allant jusqu'à proposer à Hyarbas la main de sa sœur en échange de l'immunité. De ce portrait se dégage, outre l'infamie des personnages masculins, la supériorité morale de Didon, laquelle repose sur haute idée de la constance et de la chasteté. « Opposons », dit-elle à sa sœur Anne, « [l]a force à la fureur, le mépris au mépris » (v. 1235-1236) :

Traître Pygmalion, frère dénaturé,
Et toi cruel tyran contre moi conjuré,
Voyez où vos fureurs dans leur rage inhumaine
Ont réduit le destin d'une si grande Reine²²².

Enfin, la moralité exemplaire de Didon s'accompagne dans la tragédie de Boisrobert d'une sorte d'exaltation de l'héroïsme féminin, qui trouve sa pleine expression lors de la scène finale. Contrairement au dénouement des pièces de Jodelle et de Scudéry, où Didon se jette dans le bûcher aux prises avec une terrible fureur vengeresse, c'est « libre » (v. 1353) et pure (v. 1407) que l'héroïne de Boisrobert se résout à mourir. Son suicide n'est pas, comme dans les tragédies d'inspiration virgilienne, un sacrifice expiatoire, la Reine étant demeurée fidèle à la « sainte promesse » (v. 1406) qui l'unit à

²²¹ *Ibid.*, v. 1005-1006.

²²² *Ibid.*, v. 1395-1399.

Sichée ; c'est une « mort généreuse » (v. 1409), offerte à l'histoire ainsi qu'à la « postérité » (v. 1408). Les didascalies signalent la solennité du moment. Didon s'empare d'un poignard, le baise et s'écrie fièrement, avant de mettre fin à ses jours :

Voici qui peut sauver avec gloire infinie
Celle qu'on voulait perdre avec ignominie²²³.

La scène est saisissante. Elle projette l'image d'une femme forte, remarquable tant pour son courage que pour sa probité morale. Cette force d'âme qui se donne à voir avec éclat, cette vertu inattaquable qui colore chacune de ses paroles et chacun de ses gestes sont les attributs qui font de Didon une reine plus grande que nature. Au travers de la « vraie » Didon, c'est le modèle d'une femme exemplaire que Boisrobert présente au public, dans le but de l'éblouir et de l'émerveiller.

Sophonisbe (Pierre Corneille)

« Comme dans *Sertorius*, [...] *Agésilas* et *Attila*, écrit Michel Prigent à propos de la *Sophonisbe* de Corneille, les femmes sont plus fortes que les hommes : elles incarnent mieux la grandeur héroïque et la légitimité politique »²²⁴. De l'avis de Serge Doubrovsky, les héroïnes de ces tragédies seraient l'incarnation du projet monarchique : « par une opposition éclatante aux ravages du désordre sensuel, déchaîné chez les hommes, s'affirme la maîtrise absolue de soi chez les femmes »²²⁵. Il est vrai que la *Sophonisbe* de Corneille ne ressemble nullement à celles de ses prédécesseurs. La reine de Mairet, soucieuse de sa beauté comme de ses charmes, était toute entière préoccupée de sentiments amoureux.

²²³ *Ibid.*, v. 1373-1374.

²²⁴ M. Prigent, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, p. 404.

²²⁵ S. Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, p. 355.

Celle de Corneille subordonnera la nécessité de plaire aux intérêts politiques²²⁶. Toute sa grandeur lui vient non de l'amour, mais bien du sceptre.

L'obsession presque maniaque de la gloire permet et justifie tout dans cette pièce, de la dissimulation à l'infidélité, en passant par le parjure. Il n'est rien que l'ambition de briller n'autorise :

Je sais ce que je suis et ce que je dois faire,
Et prends pour seul objet ma gloire à satisfaire²²⁷.

Confondant le pouvoir et la grandeur d'âme, Sophonisbe agit en conformité avec une raison d'État qu'elle croit correspondre à l'action héroïque. De ce point de vue, la critique a maintes fois déploré le machiavélisme du personnage. Ne recherchant que les honneurs, Sophonisbe n'hésite pas à trahir son époux pour le jeune Massinisse. « L'inconstance peut désormais être l'apanage du héros si elle est un effet de sa gloire »²²⁸ ; de là le flegme avec lequel la reine s'adresse à Syphax, alors qu'elle le quitte pour le prince victorieux :

Ainsi mon changement n'a point de perfidie²²⁹.

Et plus loin d'ajouter :

Je me rends au pouvoir, et non pas à l'amour²³⁰.

²²⁶ Un des desseins de Corneille avec cette tragédie est effectivement de se distinguer de celui qui fut son ennemi acharné durant la Querelle du *Cid*. La rivalité entre les deux hommes étant connue de tous, la tragédie de Corneille fit grand bruit à l'époque. Sa représentation en 1663 suscita une querelle qui opposa Corneille à l'abbé d'Aubignac, adversaire déclaré du dramaturge depuis la publication en 1660 des *Trois discours sur le poème dramatique*. Sur la genèse de la pièce et les circonstances de cette querelle, voir la présentation de Georges Couton, dans *Œuvres Complètes*, t. III, p. 1460-1468.

²²⁷ *Sophonisbe*, v. 993-994.

²²⁸ M. Prigent, *Le Héros et l'État*, p. 409.

²²⁹ *Sophonisbe*, v. 1057.

Dans la logique de la pièce, nulle promesse d'amour, fût-elle sacrée, ne doit entraver la conquête du pouvoir, qui est la seule et authentique raison d'être du héros. Ainsi, on croirait volontiers que le vers : « Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime »²³¹, tiré de la tragédie *Horace*, s'applique au personnage de Sophonisbe, tant la vertu n'a pour elle aucune résonance morale²³².

Le modèle féminin de cette conception du héros est sans doute Cléopâtre (*Rodogune*), qui excelle dans le mal sans toutefois perdre la superbe qui fait toute sa singularité. À propos de cette dernière, Corneille écrit dans le *Discours sur le poème dramatique* : « Cléopâtre dans *Rodogune* est très méchante, mais tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme, qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent »²³³. Ces propos pourraient concerner tout aussi bien le personnage de Sophonisbe, qui partage avec la reine syrienne une passion pour le trône. Pour Corneille, est admirable ce qui est grand. Et ce qui est grand, la tragédie de Sophonisbe le prouve assez, n'est pas nécessairement synonyme de bonté²³⁴.

²³⁰ *Ibid.*, v. 968.

²³¹ Corneille, *Horace*, v. 1760.

²³² Cette acception se rapproche de l'italien *virtù*, central dans la pensée de Machiavel, qui possède un sens beaucoup plus politique que moral.

²³³ Corneille, *Discours sur le poème dramatique*, dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 129.

²³⁴ Noémi Hepp, dans une étude sur la notion d'héroïne, résume cette forme spécifique d'héroïsme féminin : « Il ne s'agit plus alors ni de femme qui agit en héros ni de femme parfaite, mais bien de femme qui attire l'attention de tous [...]. Et très souvent, c'est par la rupture avec les valeurs que la morale religieuse ou les bienséances mondaines lui imposent qu'une femme s'assurera dans ce nouveau domaine une position d'éclat. Aller jusqu'au bout d'une passion égoïste, d'une passion destructrice est pour elle un bon moyen de fasciner. Passion de venger un amour méprisé chez une Médée [...]; passion de régner chez la Cléopâtre de Corneille [...]. De telles femmes, exaltées par une idée unique [...], trouvent une jouissance sauvage dans l'exercice de leur passion », « La notion d'héroïne », p. 19.

En effet, la grandeur d'âme de Sophonisbe, comme celle de Cléopâtre, est étrangère à la magnanimité, telle que la définit Aristote dans l'*Éthique à Nicomaque*, et telle qu'elle apparaît par ailleurs dans de nombreuses autres tragédies de Corneille²³⁵. La magnanimité aristotélicienne exclut l'ambition et la vanité, elle suppose un désintéressement, une sorte de sérénité qui inspire la noblesse, et qui « exige d'adopter en toute circonstance une attitude conforme à l'honneur »²³⁶. Aussi bien, on peut dire que Corneille, dans *Rodogune* et *Sophonisbe*, s'essaie à un nouveau type de pathétique d'admiration, qui ne découlerait plus de cette magnanimité vertueuse, mais d'une forme d'affirmation orgueilleuse du « moi » défiant le monde et la mort : « L'admiration, parce qu'elle est au départ moralement neutre en ce qu'elle se fonde sur quelque chose de "grand", est en mesure dorénavant de s'appliquer au mal »²³⁷.

Cette noblesse spécifique de Sophonisbe, qui ne repose ni sur la beauté, ni sur les qualités morales, mais sur une disposition de l'âme qui n'admet que la liberté absolue, les Romains, et même Éryxe, sa rivale, la reconnaissent sans peine :

Le dirai-je, Seigneur, je la plains, et l'admire.
Une telle fierté méritait un Empire [...] ²³⁸.

À quoi répond Lélius, le second de Scipion :

Je dirai plus, Madame, en dépit de sa haine.

²³⁵ Sur la question de l'influence de ce traité sur l'œuvre de Corneille, voir l'article de Marc Fumaroli, « L'héroïsme cornélien et l'éthique de la magnanimité », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996, p. 323-349.

²³⁶ A. Georges, « Magnanimité aristotélicienne et pathétique d'admiration », p. 282.

²³⁷ C. Biet, « Plaisirs et dangers de l'admiration », p. 128. De même, « [l]orsque l'admiration s'exerce, elle est [...] à même de s'appliquer à n'importe quel objet pourvu qu'il soit éclatant », *ibid.*

²³⁸ *Sophonisbe*, v. 1803-1804.

Une telle fierté devait naître Romaine²³⁹.

La renommée que poursuit Sophonisbe est caractéristique de l'univers cornélien, qui emprunte beaucoup aux valeurs romaines. Le distinguant du commun, la *fama* pousse le héros vers un soi grandiose. Elle encourage l'émulation, incite au dépassement, constitue son souverain bien. Pour cette raison, la renommée n'est jamais très loin de l'orgueil. Toute la tragédie montre que Sophonisbe « sait vivre et mourir en Reine » (v. 384), c'est-à-dire qu'elle ne recule devant rien afin de conserver son honneur. Cette supériorité grandiose force l'admiration de Syphax et de Massinisse, qui tour à tour exaltent le « courage héroïque » (v. 72) de la reine. Mais elle devait aussi susciter l'émerveillement du public, à la fois surpris et fasciné par cette figure énigmatique. Nous touchons ici à la double dimension de l'admiration chez Corneille :

L'admiration est intérieure à la tragédie en ce qu'elle est éprouvée et verbalisée par les protagonistes du héros, qui entraîne ainsi une sorte de conversion. Elle est aussi extérieure à l'action puisque les spectateurs sont, eux aussi, censés l'éprouver à l'égard du héros, puis à l'égard de ceux qui se convertissent²⁴⁰.

Le premier sens du mot admirer, conformément à son étymologie et à son usage au XVII^e siècle, est « regarder avec étonnement »²⁴¹. C'est dans ces mots que Donneau de Visé, fondateur du *Mercure galant*, d'abord adversaire, puis partisan de Corneille durant la Querelle de la *Sophonisbe*, s'exprime sur la pièce :

Vous vous étonnerez peut-être de ce qu'ayant parlé contre Sophonisbe dans mes *Nouvelles nouvelles*, je viens de prendre son parti; mais vous devez reconnaître par là que je sais me rendre à la raison : Je n'avais alors

²³⁹ *Ibid.*, v. 1811-1812.

²⁴⁰ C. Biet, « Plaisirs et dangers de l'admiration », p. 123.

²⁴¹ A. Furetière, *Dictionnaire universel*, t. I, p. 43.

été voir Sophonisbe que pour y trouver des défauts; mais l'ayant depuis été voir en disposition de l'admirer, et n'y ayant découvert que des beautés, j'ai cru que je n'aurais pas de gloire à paraître opiniâtre, et à soutenir mes erreurs, et que je me devais rendre à la raison²⁴².

Ce qui « étonne » Donneau de Visé, outre la « beauté » de la scène, c'est le portrait que dresse Corneille de son héroïne. Sophonisbe n'est pas dans cette pièce, comme dans la tragédie de Mairet, une reine lascive qui se laisse gagner par l'amour. C'est une orgueilleuse, qui domine la scène par sa grandeur et son éclat. Que Syphax se fût illustré par les mêmes qualités n'eût sans doute pas engendré une conversion aussi spontanée. C'est que, pour le critique, la figure de Sophonisbe est d'autant plus admirable qu'il s'agit d'une femme, et d'une femme illustre de surcroît.

La femme illustre

Mariane, Didon et Sophonisbe ne sont pas les seules figures féminines à se démarquer dans le paysage dramatique du deuxième tiers du XVII^e siècle. De 1637 à 1663, une multitude de femmes fortes prennent d'assaut la scène française. On n'a qu'à penser aux héroïnes de Rotrou dans *Antigone* (1638) et *Iphigénie* (1640), mais aussi à Laodice dans *Nicomède* (1658) et même à Pauline dans *Polyeucte* (1642), qui incarne une forme de gloire céleste. Autour de ces personnages féminins se fixe un idéal esthétique, l'« illustration », qui trouve écho dans des pratiques discursives favorables à la femme, et plus généralement dans une culture de célébration du sexe féminin. À la veille de la

²⁴² *Défense de la Sophonisbe de Monsieur de Corneille*, dans *Dissertations contre Corneille*, p. 80-81.

Fronde, le « féminisme héroïque » est plus qu'une mode : « c'est un phénomène littéraire, artistique, mais aussi social »²⁴³.

En particulier, il est impossible de dissocier l'exaltation de l'héroïsme féminin sur scène du culte des femmes illustres qui se répand à partir des années 1640. Plusieurs des héroïnes glorifiées par Madeleine et Georges de Scudéry dans les deux volumes des *Femmes illustres ou Les Harangues héroïques* sont en même temps des figures de la tragédie contemporaine. Scudéry s'inspire de Tristan dans la composition du personnage de Mariane²⁴⁴. À l'inverse, la Sophonisbe fière et hautaine de Corneille rappelle l'oratrice des *Harangues*. Le lien est évident entre des ouvrages comme la *Femme héroïque* du père du Bosc et la tragédie de Boisrobert, qui prête à Didon le caractère d'une reine vertueuse. Pendant au moins une décennie, qui correspond à l'apogée de la tragédie cornélienne, les recueils de femmes illustres ont pu alimenter les auteurs dramatiques en modèles d'héroïnes admirables.

Dans sa forme littéraire, le culte des femmes fortes poursuit la tradition antique de l'éloge biographique. Sur ce point, il faut souligner l'influence prépondérante de Plutarque : la traduction par Amyot entre 1559 et 1565 des *Vies parallèles des hommes illustres* connaît une dizaine de rééditions au cours du XVI^e siècle, créant un engouement pour le récit d'exemplarité qui n'ira qu'en s'accroissant jusqu'à la fin du XVII^e siècle²⁴⁵. Dans son ouvrage sur les recueils d'hommes illustres à la Renaissance, Patricia Eichel

²⁴³ C. Mazouer, « Trois femmes illustres de Scudéry », p. 1.

²⁴⁴ « L'apologiste de Marianne a donc lu aussi Flavius Josèphe et les dramaturges qui s'inscrivent dans sa tradition pour colorer sa Marianne d'un orgueil éclatant autant qu'héroïque », *ibid.*, p. 12.

²⁴⁵ C'est dans ce texte que Montaigne lira Plutarque, et non dans l'édition d'Henri Estienne, publiée à Genève en 1572.

précise l'influence du modèle²⁴⁶. Plutarque fournit aux biographes modernes un cadre rhétorique et stylistique, une collection d'aphorismes et de réflexions morales, par ailleurs développées plus amplement dans les *Moralia*. Mais son principal legs est la notion même d'*homme illustre*. La première acception du mot « illustre » chez Furetière est : « Ce qui est élevé au-dessus des autres par son mérite »²⁴⁷. C'est en ce sens qu'il faut interpréter la tradition médiévale des hauts faits, qui célèbre le courage et les exploits des chevaliers. C'est également dans cette perspective qu'il faut situer le genre littéraire de l'illustration, qui consiste à dresser un portrait magnifié d'une personnalité célèbre. En accord avec l'héritage de Plutarque, l'homme illustre se présente à l'époque classique comme un être exceptionnel dont la vie est animée d'un idéal de gloire et de grandeur héroïque.

La démarche des apologistes de la femme – comme celle des dramaturges – s'inscrit tout droit dans cette logique de l'exemplarité. Elle consiste à chanter les vertus des dames, de manière que le public, ébahi devant leur perfection, concède la supériorité du sexe féminin. L'ouvrage le plus célèbre est la *Cité des Dames* de Christine de Pizan. Ce livre, qui s'inspire du *De mulieribus claris* de Boccace, tout en ne considérant que les femmes vertueuses, se distingue par sa structure en forme de « galerie ». Par définition, la galerie implique l'idée de « collection » : il s'agit d'un espace d'apparat où sont exposées quantité d'œuvres que le visiteur est invité à contempler. Emprunté à l'architecture, cette métaphore se prête particulièrement bien à l'exercice apologétique : là où il dépose le regard, le lecteur découvre le portrait d'une femme célèbre, dont les vertus sont étalées

²⁴⁶ P. Eichel-Lojkine, *Le Siècle des grands hommes*, p. 30.

²⁴⁷ A. Furetière, *Dictionnaire universel*, t. II, p. 165.

avec ostentation. Ainsi, chez Plutarque et plus encore chez les apologistes de la Renaissance, « illustrer » va de pair avec « admirer ». L'un et l'autre se répondent naturellement comme « montrer » et « regarder ».

Les Femmes Illustres, ou les Harangues héroïques des deux Scudéry, tout comme *La Galerie des Dames illustres* (1642) de François Grenaille et *La Galerie des Femmes fortes* (1647) de Pierre Lemoyne, sont de même nature. Ils procèdent tous par accumulation, par « exhibition » pourrait-on dire. Chacune des femmes auxquelles Georges et Madeleine Scudéry prêtent la parole tend à adopter une posture triomphale, dont le but est de provoquer l'éblouissement du lecteur. Cette pratique révèle l'influence de plusieurs traditions : celle des blasons, qui lie le portrait aux grandes familles, celle du portrait littéraire, dont l'importance n'ira qu'en s'accroissant tout au long du XVII^e siècle, enfin, celle de la galerie aristocratique (*imagines majorum*). En conformité avec ce dernier modèle, les auteurs accompagnent leurs harangues d'une gravure tirée des médailles antiques. Ce faisant, ils cherchent à figer en une image spectaculaire la gloire infinie de leurs héroïnes. Lemoyne et du Bosc en font autant²⁴⁸. Les frontispices de leurs recueils²⁴⁹ annoncent que l'art de l'illustration est pour eux « érigé en principe de composition »²⁵⁰.

²⁴⁸ Les gravures qui ornent le livre de Lemoyne sont remarquables. À côté de celle de Mariamne, on peut lire : « Cette terrasse couronnée d'une balustrade de Jaspe, est du Palais d'Herode : Et ce ne peut estre que Mariamne, qui en sort avec tant d'éclat et si magnifiquement habillée », *La Galerie des femmes fortes*, p. 67.

²⁴⁹ Sur la gravure qui ouvre *La Femme Héroïque* de Jacques Du Bosc, on peut voir une femme vêtue à la romaine, distribuant des couronnes de laurier. Elle se tient debout sur un piédestal, dominant une foule venue l'admirer. Au-dessus d'elle, sur ce qui compose le manteau de cette scène glorieuse, est inscrit l'adage de Plutarque : « La vertu de l'homme et de la femme n'est qu'une même vertu ». Sur celle qui figure en frontispice du recueil de Lemoyne, on aperçoit Anne d'Autriche portant le diadème et le sceptre, symboles du pouvoir. À ces pieds se trouvent des amphores renversées d'où s'écoulent des pièces d'or, signe d'abondance, puis l'inscription : « Mère du peuple ».

²⁵⁰ C. Pascal, « Les recueils de femmes illustres au XVII^e siècle », p. 3-4.

Par ailleurs, quand elle ne relève pas de l'iconographie, l'illustration peut se concevoir sous la forme de l'hypotypose, dont le propre est de frapper l'imagination du lecteur. Au sens propre, l'hypotypose « donne à voir » ; elle consiste en une description animée et expressive d'une scène ou d'un sujet. Pour Quintilien, l'hypotypose est très étroitement liée à l'illustration (*evidentia*)²⁵¹. Elle s'accompagne d'un style énergique et puissant (*energeia*), qui a pour effet de grandir l'objet dont elle parle. Ainsi l'apostrophe de Mariamne à l'endroit d'Hérode dans les *Harangues* fait voir une reine impérieuse, au faîte de sa gloire : « Souffrez donc Seigneur [...] que pour vous faire voir la pureté de mon cœur, je rappelle en votre mémoire ce que vous êtes et ce que je suis [...] »²⁵². De même, le touchant discours qu'adresse Sophonisbe à Massinisse montre une femme courageuse, que la mort n'effraie point : « Vous voyez bien, mon cher Massinisse, que mon âme n'est pas troublée et que je vous parle avec beaucoup de tranquillité »²⁵³. Enfin, la tirade de Didon impose l'image d'une femme chaste et pudique : « Il me semble entendre sa voix [celle de Siché]; il me semble voir son visage ; il me semble remarquer encore l'amitié qu'il avait pour moi [...] »²⁵⁴. Toutes les héroïnes de Scudéry « incarnent naturellement, dans leur être

²⁵¹ « Quant à la figure, dont Cicéron dit qu'elle place la chose sous nos yeux, elle sert généralement, non pas à indiquer un fait qui s'est passé, mais à montrer comment il s'est passé, et cela non pas dans son ensemble, mais dans le détail : cette figure, dans le livre précédent, je l'ai liée à l'*evidentia* (l'illustration). C'est le nom que lui a donné Celse. D'autres l'appellent hypotypose, et la définissent comme une représentation des faits proposée en termes si expressifs que l'on croit voir plutôt qu'entendre », *Institution Oratoire* (trad. J. Cousin), IX, 2, 40.

²⁵² G. Scudéry, *Les Femmes illustres*, t. I, p. 40.

²⁵³ *Ibid.*, t. I, p. 76.

²⁵⁴ *Ibid.*, t. II, p. 360.

et dans leur paraître, la générosité, la magnanimité »²⁵⁵ : supériorité que l'hypotypose, très proche ici de la prosopopée, contribue à rendre « vivante » aux yeux du lecteur.

Enfin, l'illustration que pratiquent les défenseurs de la femme ainsi que les dramaturges est à mettre en parallèle avec un autre discours, d'obédience salésienne cette fois, qui glorifie la femme pour sa propension à la vertu. Dans le sillon de l'*Introduction à la vie dévote* de saint François de Sales, de nombreux ouvrages, nous l'avons vu, décrivent la femme comme la garante des valeurs sacrées – la piété, la chasteté, la constance, la modestie – au sein de la famille et de l'État. Nicolas Caussin, dans un livre célèbre, affirme « [q]ue la cour sainte ne peut subsister sans la vertu des Dames »²⁵⁶. Il s'agit là d'une idée fort répandue. La femme, plus que l'homme, s'illustre par son rôle d'inspiratrice, de médiatrice entre les valeurs et les hommes. Par sa probité et son sens inné du devoir, elle assure « le bonheur et le salut publics de la société dont elle est membre »²⁵⁷.

Partant, les modèles que proposent Pierre Lemoyne, François Dinet et Jacques Du Bosc en leurs manuels sont des reines connues : Judith, Esther, Clotilde. Mais plus encore, ce sont des héroïnes bibliques. Érigées en symboles de vertus chrétiennes, elles sont « la preuve réelle, concrète qu'une femme noble peut parfaitement adopter, comme le commun des mortels, un comportement absolument conforme à l'esprit du christianisme, tout en

²⁵⁵ Ainsi, « [l]'œuvre des Scudéry se veut manifestement l'expression d'une littérature de classe, non seulement dans les idéaux que véhiculent ces discours, mais également dans sa forme même, celle de la harangue, qui n'a pas été retenue au hasard », C. Pascal, « Les recueils de femmes illustres au XVII^e siècle », p. 7.

²⁵⁶ N. Caussin, *La Cour sainte*, p. 115.

²⁵⁷ C. Pascal, « Les recueils de femmes illustres au XVII^e siècle », p. 6.

satisfaisant aux obligations qu'impose son statut aristocratique »²⁵⁸. « La femme héroïque, écrit Du Bosc, est au-dessus de toutes les autres : elle contient et ramasse en elle tous les degrez des autres vertus, ou de dévotion, ou de générosité, ou d'honnesteté, ou de quelque autre louable qualité qu'on se puisse imaginer »²⁵⁹. La visée pédagogique de ces ouvrages est évidente. Ils s'adressent pour la plupart aux membres de la noblesse qu'il faut réconcilier avec la foi. Aussi, le portrait que dresse Lemoyne de la femme idéale dans la *Galerie des femmes fortes* présente toutes les qualités d'une sainte. Sa pudeur, sa fidélité de même que sa constance font toute sa grandeur :

La crainte de Dieu, la constance,
La pudeur, la fidélité,
D'une femme de qualité,
Sont les armes, font la vaillance. [...]
Telle est la femme de courage :
La foule affreuse des malheurs,
Ne peut déconcerter ses meurs;
Ne peut altérer son visage²⁶⁰.

En somme, qu'il soit d'inspiration chrétienne ou païenne, le discours sur la femme dans les années 1640 établit un lien très étroit entre l'illustration, au niveau esthétique, et l'admiration, au niveau de la réception. Qu'on la représente comme une sainte, comme reine, ou même comme une Amazone²⁶¹, la femme illustre ne manque pas d'éveiller de nobles sentiments : ses vertus et son mérite lui confèrent une place à part parmi les

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 6.

²⁵⁹ J. Du Bosc, *La Femme Héroïque*, p. 2-3. De même, « [...] la femme devient héroïne parce qu'elle pousse à son paroxysme sa vertu », P. Bousquet, « L'héroïsme féminin au XVII^e siècle entre admiration païenne et représentations chrétiennes », dans *Les Femmes au Grand siècle*, p. 100.

²⁶⁰ P. Lemoyne, *La Galerie des femmes fortes*, p. II.

²⁶¹ Sur le phénomène des femmes d'armes et de leur représentation dans la littérature de la première moitié du XVII^e siècle, voir l'article de Joan DeJean, « Amazones et femmes de lettre : pouvoirs politiques et littéraires à l'âge classique », dans *Femmes et pouvoirs sous l'Ancien Régime*, D. Haase Dubosc et É. Viennot (dir.), Paris, Éditions Rivages, 1991, p. 153-171.

hommes. Corneille, plus que tout autre poète de sa génération, verra le plein potentiel de ce phénomène. Il en fera un ressort dramatique de premier plan, une topique centrale de son théâtre. En mettant en scène des héroïnes glorieuses, puis en exaltant le destin de reines célèbres, le grand dramaturge rapprochait la tragédie du genre de l'illustration, et avec lui du pathétique d'admiration, tel qu'il s'imposait peu à peu dans la pensée artistique du premier XVII^e siècle.

Le pathétique d'admiration

Enfin, ce type particulier de *pathos* tragique, que l'on retrouve partout dans le théâtre des années 1640, apparaît bien comme un trait distinctif de la tragédie de type « cornélien ». Boileau, dans une *Lettre à Charles Perreault* (1701), avance l'idée selon laquelle le dramaturge dérogerait sur ce point au modèle tragique traditionnel :

[Corneille a] invent[é] un nouveau genre de tragédie inconnue à Aristote. [...] [S]e mettant au-dessus des règles de ce philosophe, il n'a point songé, comme les poètes de l'ancienne tragédie, à émouvoir la pitié et la terreur, mais à exciter dans l'âme des spectateurs, par la sublimité des pensées et par la beauté des sentiments, une certaine admiration, dont plusieurs personnes, et les jeunes gens surtout, s'accoutument beaucoup mieux que de véritables passions tragiques²⁶².

Aux dires du critique, il existerait une hiérarchie des passions chez Corneille, qui ferait de l'admiration une émotion supérieure, la plus susceptible de plaire au public (« Le but du poète est de plaire selon les règles de son art »²⁶³). Certes, l'admiration peut parfois découler de la pitié, comme c'est le cas dans *Mariane*, où le destin pitoyable de l'héroïne

²⁶² Boileau, *Œuvres complètes*, p. 570.

²⁶³ *Discours sur la tragédie*, dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 171.

appelle une forme de courage ; mais en même temps elle l'excède : l'admiration peut surgir sans le support de la commisération. Dans *Polyeucte*, le sentiment de pitié s'efface devant le sacrifice grandiose du héros pour laisser place à l'éblouissement du spectateur. De même, dans *Suréna*, ce dernier est invité moins à plaindre, qu'à contempler la force d'âme du personnage. Ainsi, sans nécessairement exclure la crainte et la pitié, la tragédie cornélienne semble concevoir la *catharsis* à l'intérieur du paradigme de l'admiration²⁶⁴. C'est du moins ce que signale l'*Examen de Nicomède*, qui est explicite à cet égard :

Dans l'admiration qu'on a pour sa vertu [celle de Nicomède], je trouve une manière d'exciter les passions dont n'a point parlé Aristote et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte. L'amour qu'elle nous donne pour cette vertu que nous admirons, nous imprime de la haine pour le vice contraire²⁶⁵.

De l'aveu même de Corneille, *Nicomède* serait la pièce de l'admiration. Ce prince généreux, dit-il, n'a d'amour que pour la vertu ; « il regarde son malheur d'un œil si dédaigneux, qu'il n'en saurait arracher une plainte »²⁶⁶. Laodice, quant à elle, règne sur son peuple « avec splendeur » (v. 765). Quand bien même elle serait frappée par les inconstances du sort, jamais elle ne perd « ce grand nom de Reine » (v. 771) qui lui appartient de droit :

Je perdrai mes États, et garderai mon rang,
Et ces vastes malheurs où mon orgueil me jette
Me feront votre esclave, et non votre Sujette,
Ma vie est en vos mains, mais non ma Dignité²⁶⁷.

²⁶⁴ À ce propos, il convient de nuancer ce qu'affirme Georges Forestier : « Aussi le système tragique cornélien ne conçoit-il pas l'admiration sans la pitié et la crainte. Plus précisément il ne conçoit l'admiration que dans la pitié », *Essai de génétique théâtrale*, p. 328. L'admiration au contraire, dans une pièce comme *Sophonisbe*, n'est jamais subordonnée à la pitié.

²⁶⁵ *Œuvres complètes*, t. II, p. 643.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 642.

²⁶⁷ *Nicomède*, v. 786-789.

Ces vers magnifiques, qui pourraient résumer à eux seuls la conception cornélienne de l'honneur fondée sur le sang et la naissance, manifestent le projet de subordonner le pathétique aristotélicien à une forme de pathétique reposant sur le sentiment d'élévation. Pour Corneille, le « plaisir » propre à la tragédie est d'être émerveillé par le spectacle de la grandeur. D'où l'importance de donner de la hauteur aux personnages, de l'éclat aux actions : « Pour plaire, écrit-il dans le *Discours de la tragédie*, il [le poète] a besoin quelquefois de rehausser l'éclat des belles actions et d'exténuer l'horreur des funestes »²⁶⁸. Partout où règne la fermeté des grands cœurs, l'admiration s'impose comme principe de réception esthétique. Ainsi lit-on dans Saint-Évremond :

Ce qu'on doit rechercher à la Tragédie, devant toutes choses, c'est une grandeur d'âme bien exprimée, qui excite en nous une tendre Admiration. Il y a dans cette sorte d'Admiration quelque ravissement pour l'esprit; le courage y est élevé, l'âme y est touchée²⁶⁹.

À en croire la marquise de Sévigné, c'est chez Corneille que le spectateur éprouve le plus fortement cette émotion. Nul dramaturge ne réussit mieux à éblouir et à émouvoir le public. Il n'y a point chez Racine, dit-elle, « de ces tirades de Corneille qui font frissonner »²⁷⁰. Et d'ajouter : « La beauté des sentiments, la violence de passions, la grandeur des événements, et le succès miraculeux des redoutables épées [...] » font que ce théâtre transporte et séduit²⁷¹. À côté de la chaleur de Rodrigue, le Bajazet de Racine devait en effet paraître bien « froid et faible »²⁷².

²⁶⁸ *Discours de la tragédie*, dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 171.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 184.

²⁷⁰ « Lettre à Mme de Grignan, Paris, 16 mars 1672 », *Correspondance*, t. I, p. 459.

²⁷¹ « Lettre à Mme de Grignan, Aux Rochers, 12 juillet 1671 », *Correspondance*, t. I, p. 294.

²⁷² *Ibid.*, p. 294.

Ce que l'on admire dans la tragédie, précise de son côté Jean Chapelain dans le *Discours sur la poésie représentative* (1635), c'est le *merveilleux*, « qui ravit l'âme d'étonnement et de plaisir »²⁷³. Or, qu'est-ce qui est « merveilleux » dans une pièce comme *Sophonisbe*, ou encore dans *Les Harangues héroïques* de Georges et Madeleine Scudéry? C'est précisément que ce soit une femme qui s'illustre, et non un homme, comme dans la tradition de Plutarque. La femme qui rassemble à la fois vertu et force, beauté et noblesse, est une authentique « merveille ». À cheval entre le monde du naturel (*naturalia*) et de l'extraordinaire (*mirabilia*), elle réunit ce qu'il y a de plus admirable dans les deux sexes. D'ailleurs, les mots « admiration » et « merveilleux » sont liés étymologiquement. Les deux vocables rendent le *thauma* (l'effet de merveilleux surprenant) du grec, traité par Aristote dans plusieurs chapitres de la *Poétique*. Le merveilleux, dit Chapelain, a lieu par « accident »²⁷⁴, il va contre l'« ordinaire », crée chez le lecteur une sorte de surprise qui élève. De manière générale dans la pensée esthétique de l'époque, ce principe concerne les événements de la fable²⁷⁵. Cependant, l'on peut dire que dans les recueils de femmes illustres, comme dans les pièces de théâtre où l'héroïsme féminin est mis à l'avant-plan, la notion est en mesure de s'appliquer aux personnages. Toutes les héroïnes de Scudéry et de Corneille sont des femmes « merveilleuses », qui frappent l'imagination par leur courage et

²⁷³ *Sentiments de l'Académie*, dans *La Querelle du Cid*, p. 990.

²⁷⁴ J. Chapelain, *Lettre ou discours en forme de préface à l'Adonis du chevalier Marino*, dans *Opuscules critiques*, p. 201.

²⁷⁵ Selon Georges Forestier, le merveilleux, considéré comme un retournement diégétique, est produit par le « vraisemblable extraordinaire », *Essai de génétique théâtrale*, p. 295.

leur noblesse. Leurs représentations nient, dépassent, transcendent toutes les réalités existantes, et par là débouchent sur le sublime²⁷⁶.

En effet, parce qu'elle se présente concrètement comme une « merveille », la femme illustre se trouve très proche des idées que développe Longin dans le *Traité du sublime*. Suivant la pensée de Chapelain, Boileau dans sa traduction définit le sublime comme quelque chose d'à la fois « admirable » et « surprenant »²⁷⁷ :

Il faut donc savoir que par Sublime, Longin n'entend pas ce que les orateurs appellent le style sublime : mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte²⁷⁸.

Conformément à son étymologie, la notion de sublime déborde le cadre rhétorique, même si ce sens dominera dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Elle concerne également l'éthique, et en particulier le domaine des vertus, désignant tout ce qui est « haut » ou « relevé »²⁷⁹. Dans son ouvrage *Du Grand et du sublime dans les mœurs et les conditions des hommes*, publié en 1686, le père Rapin formule l'idée selon laquelle le sublime est d'abord une qualité de l'âme. « C'est le Sublime dans le cœur, dit-il, qui fait les conquérants, le Sublime dans l'âme qui fait les magnanimes, le Sublime dans la probité qui fait [toute] la vertu des hommes »²⁸⁰. Le sublime est ce « mérite éminent », qui place le sujet « au-dessus de toutes les faiblesses et de toutes les imperfections humaines »²⁸¹. Il est

²⁷⁶ « La poétique de Corneille est une poétique de la grandeur, c'est-à-dire du sublime », G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale*, p. 277.

²⁷⁷ Boileau, *Traité du sublime*, p. 70.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 125.

²⁷⁹ S. Hache, *La Langue du ciel. Le sublime en France au XVII^e siècle*, p. 135.

²⁸⁰ R. Rapin, *Du Grand ou du sublime dans les mœurs*, p. 11.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 10-11.

« la résonance d'une grande âme », écrit Longin au chapitre IX de son traité²⁸². De là vient « que par une sorte de penchant naturel, notre admiration [...] ne va pas aux petits fleuves, [...] mais au Nil, au Danube ou au Rhin, et bien plus encore à l'Océan »²⁸³. De là vient encore que l'homme est foudroyé devant les qualités du héros accompli : « majesté puissante, souffle tout vibrant de la passion, [...] présence d'esprit, véhémence et force [...] »²⁸⁴. En accord avec les conceptions de Longin et du père Rapin, le sublime pourrait se définir comme « un amour invincible pour tout ce qui est éternellement grand et pour tout ce qui est de plus divin par rapport à nous »²⁸⁵.

Ainsi, en vertu de leur grandeur et de leur magnanimité, les figures féminines de la tragédie se trouvent à coïncider avec l'idée de sublime. Les héroïnes de Corneille, comme celles de Tristan et de Boisrobert, se situent au-delà de la portée du mortel, elles dépassent les bornes de son monde. Face à elles, l'attitude du spectateur consiste non pas à imiter, mais bien à admirer. C'est tout le sens de personnages comme Mariane, Didon et Sophonisbe : s'offrant telles des *imagos* extraordinaires, ces reines s'élèvent au-dessus des hommes. En elle s'incarnent les critères esthétiques d'un théâtre nouveau, animé du désir d'éblouir et d'émerveiller.

²⁸² Longin, *Traité du sublime* (trad. H. Lebègue), p. 12.

²⁸³ *Ibid.*, p. 51.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 50.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 50.

DEUXIÈME PARTIE

Éthique : les caractères féminins

CHAPITRE 4 – LA PIÉTÉ

Pour les premiers dramaturges humanistes, la crainte constituait une émotion tragique de premier plan. Cela est évident dans les tragédies de Jodelle et de La Péruse, où la topique du *furor* occupe une place centrale. Lorsqu'elles sont en fureur, Médée et Didon effraient. Leur comportement rageur ne laisse guère de place à la pitié ; tout au plus le spectateur peut-il plaindre leur infortune, mais cette compassion s'estompe dès les premiers accès de colère. Les personnages de Robert Garnier, quant à eux, ne sont pas campés dans la terreur. Ils en sont même assez éloignés, dans la mesure où Garnier invite son public moins à craindre ses héros, qu'à soupirer avec eux. Dans ce théâtre, les passions possèdent un langage propre, qui n'est plus celui de la violence furieuse. Car, ce qui change entre le dramaturge et les poètes de la première génération, c'est la nature même du *movere* tragique.

À l'effroi, que Garnier confond comme la plupart de ses contemporains avec l'horreur²⁸⁶, succède la pitié, en tant que principal ressort du *pathos*. Certes, les événements horribles ne sont pas absents de son théâtre. Les Grecs, dans *La Troade*, égorgent Astyanax malgré les supplications répétées d'Andromaque. De même, Nabuchodonosor, dans *Les Juifves*, fait massacrer Sédécie sous les yeux horrifiés du Prophète. Mais désormais, la cruauté dans ces pièces est toujours associée à la mise en scène de la déploration

²⁸⁶ Rejoignant Peletier du Mans, qui dit que les bonnes tragédies doivent contenir force « occisions », « meurtres » et autres violences (*Art poétique*, II, ch. VII), ainsi que Pierre Laudun d'Aigaliers, qui déclare que « [p]lus les tragédies sont cruelles, plus elles sont excellentes » (*L'Art poétique françois*, p. 204), Garnier affirme dans la dédicace de *Porcie* que sa pièce est remplie « de sang et d'horreur ».

pathétique. Chez Garnier, les personnages se lamentent, ils se plaignent des « circonstances de Fortune »²⁸⁷, expriment avec emphase la douleur qui les afflige. Plus que ses prédécesseurs, le dramaturge exacerbe le caractère « pitoyable » du sujet tragique (Ronsard, dans une *Élégie à Jacques Grévin*, affirme en ce sens que la tragédie n'est qu'une longue « plainte »²⁸⁸). Et pour ce faire, il mise sur la pitié des victimes. En accord avec son étymologie, la pitié (*pietas*) implique l'idée de pitié : elle renvoie à la commisération, à la plainte douloureuse qu'engendrent le deuil et le malheur²⁸⁹.

Or, chez Garnier, la pitié est d'abord une qualité féminine. Une tragédie l'indique dans son sous-titre : *Antigone, ou la pitié*. Dans ce théâtre, le pathétique repose en grande partie sur la voix plaintive et lyrique des femmes : mères en deuil, filles rejetées, amoureuses humiliées qui ne connaissent d'autres manières de manifester leur souffrance qu'au travers des larmes et des sanglots. Ainsi, la pitié qui caractérise les héroïnes de Garnier n'est pas qu'une vertu, si admirable soit-elle. Elle concerne intrinsèquement la poétique de la tragédie, telle que l'élabore le plus grand dramaturge français de la Renaissance : une poétique de la déploration, dont le but est d'exciter la pitié dans l'âme du spectateur.

*

²⁸⁷ J. de la Taille, *De l'Art de la Tragédie*, p. 4.

²⁸⁸ « La plainte des Seigneurs fut dicte Tragédie », cité par P. Leblanc, *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, p. 155.

²⁸⁹ La langue du XVI^e siècle ne distingue pas nettement les termes « pitié » et « piété ». Avant qu'il ne prenne le sens propre de « dévotion », le mot « piété » a longtemps désigné la valeur chrétienne de « compassion ». Par extension, il recouvre l'idée voisine de la souffrance (*pathos*).

La plainte, ou le langage de la piété

Le deuil politique : *Porcie*, *Cornélie*

Les tragédies *Porcie* (1568) et *Cornélie* (1573) sont à bien des égards deux pièces jumelles. Le sujet, d'abord, est le même : les désordres civils qu'entraîne la chute de la République romaine. Ensuite, les structures sont analogues : l'entrée en scène des deux héroïnes survient à l'acte II, après un premier acte consacré à l'exposition de la situation dramatique ; les chœurs soulignent de manière similaire la souffrance des protagonistes. Enfin, composées dans le contexte des guerres de Religion, les deux tragédies appellent une interprétation politique.

Dès ses premiers mots, *Porcie*, l'illustre fille de *Caton*, annonce qu'elle pleure la République. Accablée par la mort de son père, elle croit voir Rome toute entière s'effondrer sous ses yeux :

O desastre cruel ! ô sort impitoyable !
O douleur, qui n'a point de douleur comparable !²⁹⁰

À un premier niveau, la souffrance de *Porcie* est sentimentale : c'est celle que cause la perte d'un parent. Mais en accord avec la nature de la tragédie, sa douleur est aussi morale. Avec *Caton*, dernier rempart contre la tyrannie, disparaît la liberté, tout comme la vertu, incompatible avec l'Empire. Dans sa tristesse, *Porcie* invoque *Électre*, symbole du malheur, puis *Hécube*, « [v]eufve de tant de fils » (v. 481). Mais à la différence de ces

²⁹⁰ *Porcie*, v. 475-476.

héroïnes de la tragédie grecque, dont la « douleur estoit libre » (v. 485), Porcie ne peut exprimer « publiquement » son deuil :

Ils [les tyrans] défendent les pleurs, et ne veulent souffrir
Que lon regrette ceux qu'ils commandent meurtrir²⁹¹.

Symbolique, le deuil de Porcie est séditieux. Sa voix plaintive se fait et se veut contestatrice. Sans cesse elle rappelle la figure de Caton. Sans cesse elle ravive un passé qu'Octave voudrait voir à jamais oublié. De même, dans *Cornélie*, les lamentations excessives de l'héroïne, affligée par la mort de Pompée, dérangent César et Brute. Elles sont perçues comme une sorte d'indécence qui menace l'ordre établi. C'est ce que tente en vain d'expliquer Cicéron, sous le couvert des arguments du stoïcisme :

Ma fille, gardez-vous d'irriter le grand Dieu [...] ²⁹².

Pour les Anciens, la lamentation était une parole subversive. Les gémissements publics des femmes attendrissent la vigueur de l'homme. Ils « amollissent » les gardiens de la cité²⁹³. Platon dans la *République*, après avoir rappelé l'interdit qui pèse sur la *mimèsis*, énumère les conduites féminines qu'il est proscrit d'imiter, et parmi celles-ci, l'abandon aux plaintes et aux lamentations²⁹⁴. Plus dangereux encore à Rome, le deuil, comme le remarque Florence Dupont, est considéré comme « un moyen de protestation des femmes contre la guerre, les hommes et le pouvoir d'État »²⁹⁵, protestation que la loi romaine

²⁹¹ *Ibid.*, v. 497-498.

²⁹² *Cornélie*, v. 541.

²⁹³ « Les hommes redoutent les démonstrations publiques des femmes en deuil qui les démoralisent et minent le courage des soldats », F. Dupont, *Les Monstres de Sénèque*, p. 66.

²⁹⁴ Platon, *République*, III, 387c-388a.

²⁹⁵ F. Dupont, *Les Monstres de Sénèque*, p. 67.

tentera d'endiguer, de refréner, par exemple en interdisant aux femmes de pleurer les morts en périodes de grands conflits. Se donnant comme un reproche vivant et éternel, le deuil féminin est doté d'une redoutable puissance pathétique. C'est la raison pour laquelle les Romains le craignaient : la pitié qu'il suscitait risquait d'entraver la marche de Rome vers l'*imperium*²⁹⁶ ; c'est aussi, par ailleurs, la raison pour laquelle Garnier a décidé de donner aux lamentations féminines une place aussi importante dans son théâtre. Dans le contexte des guerres civiles, les voix des femmes endeuillées s'opposaient au fanatisme. Elles devaient contribuer à ramener la paix et l'harmonie à l'intérieur du royaume.

Ainsi, les plaintes féminines apparaissent dans les tragédies de Garnier comme la mise en scène de la propension de la femme à la piété. On peut citer, à titre d'exemple, la pauvre Cornélie, tout ensemble victime, orpheline et veuve, se lamentant sur les cendres de Pompée :

O douce et chère cendre, ô cendre déplorable,
Qu'avecques vous ne suis-je ! ô femme misérable,
O pauvre Cornélie, hé n'aura jamais fin
Le cours de ceste vie où me tient le destin²⁹⁷ ?

De même, dans *Porcie*, les cris de la Nourrice répondent aux déplorations chorales :

Plorez vostre Cité, mes fideles compagnes, [...]
Plorez filles plorez, et dites adieu Romme,
Qu'un renommé malheur pour tout jamais renomme²⁹⁸.

²⁹⁶ En outre, ce deuil, écrit Florence Dupont, menaçait de provoquer « blocage et un arrêt de l'histoire », *ibid.*, p. 68.

²⁹⁷ *Cornélie*, v. 855-858.

²⁹⁸ *Porcie*, v. 1833-1838.

En effet, en conformité avec la tradition antique, la fonction du chœur est de s'identifier au héros afin d'en amplifier la peine et la douleur. Dans *Porcie*, le chœur des Romaines intervient au dernier acte, pour échauffer de ses pleurs la situation déjà hautement émouvante du suicide. Avec un rythme qui rappelle celui du chant liturgique, il donne la réplique à la Nourrice :

Recoy nos douleurs,
Et nos soupirs aigrets :
Enten nos regrets,
Porcie, enten nos pleurs.
Enten les langueurs,
Qui troublent nos esprits :
Las ! enten nos cris,
Porcie enten nos pleurs²⁹⁹.

Le ressassement des mêmes vers³⁰⁰, la répétition lancinante des mêmes mots³⁰¹ s'inscrivent dans la tradition poétique du *planctus* : la déploration sur la mort d'un personnage. Quintilien, dans *l'Institution oratoire*, écrit que l'on peut répéter les mots « soit pour amplifier [...] soit dans une intention de pitié »³⁰². C'est précisément le rôle du *planctus* : exciter la *pietas*, la compassion, le partage de la douleur. Au dernier acte de *Cornélie*, le chœur de femmes, non seulement entonne une complainte rituelle, mais encore adopte l'attitude physique des pleureuses :

Pleurons, ô troupe aimée, et qu'à jamais nos yeux
En nostre sein mourant, découlent larmoyeux :
Pleurons, et de soupirs faisons grossir les nuës,
Faisons l'air retentir de plaintes continuës,

²⁹⁹ *Ibid.*, v. 1969-1976.

³⁰⁰ Le vers « Porcie, enten nos pleurs » revient à quatre reprise dans ce passage : v. 1972, 1976, 1980, 1984.

³⁰¹ Sur les questions lexicales relatives aux lamentations, voir Claude Buridant, « Le vocabulaire de la plainte du Moyen Âge à la Renaissance », *La Plainte à la Renaissance*, F. Alazard (dir.), Paris, Champion, 2008, p. 35-86.

³⁰² Quintilien, *Institution oratoire* (trad. J. Cousin), IX, 3, 28.

³⁰² *Cornélie*, v. 1899-1904.

Battons-nous la poitrine, et que nos vestemens
Deschirez par lambeaux, tesmoignent nos tourmens [...] ³⁰³.

L'expression du corps souffrant relève ici d'une *actio* codifiée. Le cortège de femmes gémissantes s'avance, les cheveux défaits, les seins nus, les bras tantôt au ciel, tantôt rabattus sur la poitrine. Étonnante, cette scène pose un constat : dans les tragédies de Garnier, il revient aux femmes de chanter la mort, d'exprimer à l'aide d'une « posture pitoyable » la souffrance de la collectivité ³⁰⁴. Le modèle est bien sûr Sénèque, chez qui la représentation du deuil obéit à une rhétorique précise :

Ô captives, ô ma troupe, frappez de vos paumes vos poitrines, faites-les résonner sous vos coups et rendez à Troie les derniers devoirs. [...] Ô fidèles compagnes de notre triste infortune, dénouez votre chevelure ; que vos cheveux flottent tristement sur votre cou, souillés de la cendre encore tiède de Troie ; que votre troupe tienne ses bras levés et prêts ; [...] que votre main furieuse soit libre pour les coups redoublés dont vous vous meurtrirez ³⁰⁵.

À l'opposé de cette éloquence déplorative, spécifiquement féminine, et qui s'adresse aux passions, l'éloquence masculine dans *Porcie* et *Cornélie* agit sur la raison. Il est remarquable en effet que pour l'essentiel, le rôle des personnages masculins dans ces tragédies soit d'argumenter ou de consoler. Tout l'acte III de *Porcie* est consacré aux délibérations sur la nécessité de venger la mort de César. Aux arguments que défend Octave en faveur de la guerre s'opposent les raisons du philosophe Arée. Faut-il punir les coupables, poursuivre les ennemis jusque dans la tombe, ou bien « embrasse[r] la paix »

³⁰³ *Ibid.*, v. 1899-1904.

³⁰⁴ Voir Nicole Loraux, *Les Mères en deuil*, Paris, Seuil, 1990.

³⁰⁵ Sénèque, *Les Troyennes* (trad. L. Herrmann), dans *Les Tragédies*, I, p. 61-62.

(v. 907) ? Le débat prend la forme d'une stichomythie, sorte de duel verbal caractérisé par une *declamatio* vigoureuse et énergique :

AREE
Soyez prompt à douceur, et tardif à vengeance.

OCTAVE
Mais bien prompt à rigueur, et tardif à clémence³⁰⁶.

De même, dans *Cornélie*, Antoine tente de convaincre César qu'il faut purger le Sénat de ses dissidents :

CESAR
Quoy ? tûroy-je tous ceux de qui j'ay deffiance ?

ANTOINE
Vous n'aurez autrement la vie en assurance³⁰⁷.

Enfin, le discours de Cicéron se fait grave et sentencieux :

» Rien ne vit immortel sur la terre globeuse ;
» Tout est né pour despouille à la mort rapineuse.
» Les Paisans et les Rois semblables à la fin
» S'en vont tous pesle-mesle engloutis du Destin³⁰⁸.

Tous ces arguments tirés du stoïcisme concourent à démontrer l'inutilité des larmes. « Que vous servent les pleurs ? que vous sert la tristesse ? » (v. 455) demande Cicéron à Cornélie, adoptant la posture du sage. Les lamentations ne peuvent ramener Pompée à la vie. Elles ne font que rendre plus vive la douleur, confinant l'âme dans une langueur sinistre aussi bien que funeste.

³⁰⁶ *Porcie*, v. 855-856.

³⁰⁷ *Cornélie*, v. 1425-1426.

³⁰⁸ *Ibid.*, v. 471-474.

De fait, le *dolor* tragique a ceci de particulier qu'aucune consolation n'y peut mettre terme³⁰⁹. C'est un mal insurmontable qui prive le héros de ses liens avec le monde, l'isole dans une souffrance indicible. On interprétera ainsi la manière dont Cornélie demeure sourde aux arguments de Cicéron. Marquant une dernière fois que les lamentations sont la part des femmes dans cette pièce, la scène finale expose la décision de l'héroïne d'honorer son père et la République de ses pleurs éternels :

Mon Père je vivray, je vivray mon Espoux,
Pour faire vos tombeaux, et pour pleurer sur vous,
Languissante, chétive, et de mes pleurs fumeuses
Baigner plaintivement vos cendres généreuses [...] ³¹⁰.

Parce qu'il implique une lourde charge pathétique, la *lamento* féminin appelle avec force la pitié du spectateur. Il est la voix par laquelle se réalise le but de la tragédie selon Garnier : éveiller la commisération purgatrice.

Le deuil amoureux : *Hippolyte*, *Marc Antoine*

Les tragédies *Hippolyte* (1572) et *Marc Antoine* (1578), très proches esthétiquement de *Porcie* et *Cornélie*, s'en distinguent néanmoins en ce qu'elles traitent plus spécifiquement de la passion amoureuse. Ce sont des pièces complexes, où s'entrecroisent des influences de la première tragédie renaissante et des éléments propres à la dramaturgie de Garnier. En particulier, l'expression lyrique de la douleur s'avère dans ces pièces un ressort central du *pathos*. Comme dans *Porcie* et *Cornélie*, la plainte est ici assurée par les personnages féminins, qui ne laissent pas de déplorer leur pitoyable sort.

³⁰⁹ Cf. F. Dupont, *Les Monstres de Sénèque*, p. 69.

³¹⁰ *Cornélie*, v. 1927-1930.

Les premières répliques de Phèdre dans l'*Hippolyte* placent d'emblée la tragédie dans le registre de la lamentation :

O Phèdre ! ô pauvre Phèdre ! hé qu'à la mauvaise heure
Tu as abandonné ta natale demeure !³¹¹

Parce qu'il implique un sentiment de solitude, le soliloque se révèle des plus pathétiques. Il accentue la portée de la souffrance de Phèdre, mais aussi de celle de Cléopâtre, qui ne cesse de s'interpeller elle-même : « O pauvrete ! » (v. 403), « ô lamentable Royne » (v. 1796), « O dommageable femme ! » (v. 1812). Exhortation à la pitié, le soliloque se présente dans ces pièces comme une prière adressée aux dieux tout-puissants :

O Dieux qui de là haut voyez comme je suis,
Qui voyez mes douleurs, qui voyez mes ennuis :
Dieux, qui voyez mon mal, Dieux qui voyez mes peines, [...]
Bons Dieux, grands Dieux du ciel prenez pitié de moy !³¹²

Ce « ô » n'est pas qu'un ornement. Il traduit une émotion vive et profonde, exprime l'élan spontané d'une âme fortement affectée. En attestent les exclamations déchirantes de Cléopâtre, quelques instants avant qu'elle ne se donne la mort :

O cruelle fortune ! ô desastre execrable !
O pestilente amour ! ô torche abominable !
O plaisirs malheureux ! ô chetives beautés !
O mortelles grandeurs, mortelles Royautez !³¹³

Dans *Marc Antoine*, le ton de la déploration est également modulé par l'usage de l'exclamation, qui ponctue les répliques de Cléopâtre dans les moments où l'affliction est à

³¹¹ *Hippolyte*, v. 415-416.

³¹² *Ibid.*, v. 397-402.

³¹³ *Marc Antoine*, 1792-1795.

son comble. Des « las ! », « hé ! », « ha ! » s'introduisent dans son discours pour souligner son accablement et son désespoir. Cette codification de la plainte emprunte pour une bonne part à la rhétorique cicéronienne, et en particulier aux passages qu'il consacre à la tristesse. « Pour éveiller la pitié, affirme Cicéron, [...] il faut un ton souple, large, coupé par les sanglots »³¹⁴. C'est précisément ce que traduisent ces interjections : souffle court, fléchissement de la voix, interruption du discours causée par un trop-plein de douleur³¹⁵. De ce point de vue, on peut dire que les tragédies de Garnier font « revivre » toute une catégorie de la rhétorique ancienne, la plus proche, sans doute, de l'art théâtral : l'*actio*, c'est-à-dire l'expression du corps et de la voix qui accompagne chaque mouvement de l'âme.

Toutes ces figures sont les marques linguistiques de la douleur qui affecte Phèdre et Cléopâtre. Elles procèdent d'une poétisation de la souffrance morale, dont le troisième acte d'*Hippolyte* offre sans doute le portrait le plus touchant. Lamentable, Phèdre s'y présente dévorée par la passion, ne sachant si elle doit révéler ou non son amour au fils de Thésée :

Ah que je sens de mal, que je sens de douleurs !
Que je souffre d'angoisse, et que j'espans de pleurs !³¹⁶

Le *dolor* amoureux réunit dans cette scène tout un répertoire de lieux communs, qui rappellent ceux de la poésie lyrique de la Renaissance. Le motif des larmes, d'abord, répond à celui des flammes, pour marquer combien est dévastatrice la passion

³¹⁴ Cicéron, *De oratore* (trad. E. Courbaud et H. Bornecque), III, 217.

³¹⁵ Antoine Fouquelin précise que l'interjection « hé ! » signifie « quelque tristesse », *La Rhétorique française*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, p. 427.

³¹⁶ *Hippolyte*, v. 983-985.

amoureuse³¹⁷. Puis, les descriptions du chœur reprennent la typologie de la théorie des humeurs, qui définira la passion de Phèdre comme une forme de mélancolie³¹⁸. Enfin, les cris et les intonations douloureuses de l'héroïne correspondent au *topos* de l'amour souffrant, tel qu'il est développé notamment chez Ronsard au travers de la métaphore du feu :

Je brûle, misérable, et le feu que je porte
Enclos en mes poumons, soit de jour ou de nuit,
De soir ou de matin, de plus en plus me cuit³¹⁹.

En accord avec les croyances du XVI^e siècle, la souffrance morale de Phèdre se répand dans tout son corps, y laissant un certain nombre de signes extérieurs que le spectateur est amené à reconnaître et à interpréter³²⁰. C'est un lieu commun consacré par Descartes que chaque passion de l'âme engendre une série des symptômes physiques. Toutefois, ce qui frappe en premier lieu dans cette pièce, c'est la façon dont la lamentation concentre toute l'expérience subjective de la souffrance. Tandis qu'il conduit logiquement chez Jodelle à l'état de *furor*, le *dolor* chez Garnier est enfermé dans la plainte. Pour Phèdre, la déploration se présente comme un lieu où s'élaborent l'acceptation et la résignation. En témoigne sa passivité face au destin. Conformément à son statut de victime, l'amante

³¹⁷ « Voyez-vous pas mes yeux ne cesser larmoyans / De verser en mon sein deux ruisseaux ondoyans ? / Voyez-vous pas sortir comme d'une fournaise, / Les soupirs de ma bouche aussi chauds comme braise ? », *ibid.*, v. 1055-1058.

³¹⁸ La nourrice dresse une liste de ces symptômes : Phèdre a le « visage blème » (v. 1053) ; « [l]e feu luy sort des yeux » (v. 1077) ; « elle tremble fiévreuse » (v. 1085) ; « [e]lle ne mange point » (v. 1089), « [j]our et nuit lamentant » (v. 1092). Sur cette question de la mélancolie amoureuse dans la littérature des XVI^e et XVII^e siècles, voir les travaux de Patrick Dandrey (*Les Tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, 2003).

³¹⁹ *Ibid.*, v. 452-454.

³²⁰ Dans la tragédie humaniste, note Olivier Millet, « [d]es personnages sont mis en scène qui expriment leur souffrance morale en manifestant des symptômes physiques de celles-ci », « La représentation du corps souffrant dans la tragédie humaniste et baroque (1550-1630) », *Par ta colère nous sommes consumés*, p. 96.

déçue est condamnée à ressasser infiniment sa peine, à pleurer éternellement son malheur, à exciter par son chagrin la pitié du spectateur.

Thésée, cela est frappant, est un des seuls personnages masculins du théâtre de Garnier, avec Créon dans l'*Antigone*, à s'abandonner aux lamentations (sans doute parce que les victimes y sont principalement des femmes et non des hommes). Antoine, loin de s'apitoyer sur son sort, ne cesse d'accuser César, puis l'ingrate Cléopâtre pour sa mauvaise fortune³²¹. Hippolyte, quand il apprend la passion de Phèdre, éclate en réprobations et en blâmes, au lieu de se plaindre³²². Même Sédécie, dans *Les Juifves*, se fait philosophe, alors qu'il est sur le point d'être torturé par Nabuchodonosor³²³. Or, la douleur de Thésée, elle, est trop vive pour être étouffée. Elle est comme celle de Priam devant la dépouille d'Hector : retentissante, exhubérante, inconsolable.

O pere miserable ! ô pere malheureux !
O pere infortuné, chetif, et langoureux !
Hé hé ! que fay-je au monde ? et que sous moy la terre
Ne se fend, et tout vif en ses flancs ne m'enserre ?³²⁴

Il peut sembler étrange de voir Thésée, héros vainqueur du Minotaure, perdre ainsi tous ses moyens. C'est que, dans le théâtre de Garnier, la perte d'un enfant constitue le paroxysme de la situation pathétique³²⁵. Ainsi, dans un mouvement de piété qu'imiteront Amital (*Les*

³²¹ « Inhumaine, traistresse, ingrate entre les femmes, / Tu trompes, parjurant, et ma vie, et mes flammes », *Marc Antoine*, v. 17-18.

³²² « O femme detestable ! ô femme dont le cueur / Est en mechancetez de son sexe vainqueur ! », *Hippolyte*, v. 1463-1464.

³²³ « Nous avons délaissé de Dieu la sainte voye, / C'est pourquoy des Gentils nous sommes faits la proye », *Les Juifves*, v. 1327-1328.

³²⁴ *Hippolyte*, v. 2323-2326.

³²⁵ « L'excès dans le malheur peut aussi se traduire [...] en termes de perte », F. Dobby-Poirson, *Le Pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, p. 414.

Juifves) et Hécube (*La Troade*), Thésée décide de rester en vie afin d'honorer la mémoire de son fils :

Il vaut donc mieux survivre, il me vaut donques mieux
Que je vive en langueur tant que voudront les Dieux.
Il vaut mieux que je vive, et repentant je pleure,
Je sanglotte et gemisse, et puis en fin je meure.³²⁶

C'est un peu la solution qu'avait choisie Cornélie : le plainte éternelle, un « ennuy » (v. 2366) malheureux et sans fin ; autant de conduites qui appartiennent par ailleurs aux femmes endeuillées.

Le deuil maternel : *La Troade*, *Les Juifves*

À en juger par leur style d'ensemble, *La Troade* (1579) et *Les Juifves* (1583) se présentent comme les tragédies par excellence de la déploration. Nulle part ailleurs dans le théâtre de Garnier le deuil ne s'exprime avec autant d'emphase, celui des mères en particulier, qui confère à ces poèmes une tonalité quasi « incantatoire et élégiaque »³²⁷. Obéissant à une logique de la surenchère, les lamentations pathétiques s'y succèdent et s'y accumulent, dans une sorte de crescendo qui culmine avec la catastrophe finale. En fait, plus les hommes font preuve de cruauté dans ces pièces, plus les femmes démontrent leur piété, soulignant par des cris déchirants le malheur qui les accable³²⁸.

Les personnages d'Hécube et d'Amital ont pour commencer beaucoup en commun. Pour un humaniste de la Renaissance, la destruction de Jérusalem rappelle un autre

³²⁶ *Hippolyte*, v. 2359-2362.

³²⁷ J.-D. Beaudin, Introduction à *La Troade*, p. 18.

³²⁸ Ce qui fait dire à F. Dobby-Poirson que la plainte dans ces tragédies est d'abord « un phénomène quantitatif », *Le Pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, p. 535.

cataclysme : le sac de Troie. De même qu'Hécube assiste, impuissante, à la chute de sa ville, Amital est le témoin « des calamités d'un peuple qui a [...] abandonné son Dieu »³²⁹. Toutes deux sont les victimes de la vengeance, puisqu'elles survivent à l'horreur, aux meurtres de leurs fils et à l'anéantissement de leur lignée.

La Troade s'ouvre sur les pleurs et les gémissements douloureux des femmes, qui se remémorent l'assassinat odieux de Priam :

Troye est en deuil publique où chacun a sa part,
Mais pleure ton Priam, reverable vieillard :
Las ! je l'ay veu meurtri, Dieux ! ce penser m'affole,
Et dedans le gosier m'arreste la parole³³⁰.

Dans une scène interminable (plus de 500 vers), un chœur intercalaire donne la réplique à Hécube, scandant des vers impairs (des heptasyllabes) sur une cadence pleine de musicalité :

Allez Royme venerable,
Lamentez vostre accident, [...]
Las ! nous vous suivrons, chétives,
Vos plaintes accompagnant [...]³³¹.

Cette construction procède d'une intention à la fois rythmique et expressive. En effet, le théâtre de Garnier, en accord avec le projet poétique de la Pléiade, témoigne d'un imposant travail sur le mètre, lequel se traduit par un soin extrême apporté aux discours des chœurs. En particulier, *La Troade* présente de nombreux chants de deuil dont la forme rappelle

³²⁹ Dédicace des *Juifves*, p. 41.

³³⁰ *La Troade*, v. 71-74.

³³¹ *Ibid.*, v. 149-154.

celle des cantilènes, sorte de poèmes chantés à forte dimension lyrique. Il faut s’imaginer le chœur des Troyennes récitant ces vers, d’une voix emphatique et pleine de sanglots :

Pleurons nos malheurs Troïques,
Pleurons et pleurons encor
La mort funeste d’Hector,
Reveillans nos pleurs antiques³³².

De même, les chœurs dans *Les Juifves* se distinguent sur le plan formel. Ils comportent souvent des strophes irrégulières, comme à l’acte II, où alternent, sur le modèle du distique, des vers en dix et en quatre syllabes. La structure, qui reproduit la perte de souffle, s’accorde parfaitement aux lamentations d’Amital sur le sort de Jérusalem. Elle s’agence à un jeu d’écho en vertu duquel les répliques du chœur et celles de l’héroïne se prolongent dans une sorte de litanie pathétique :

Nous te pleurons lamentable cité,
Qui eut jadis tant de prospérité
Et maintenant, pleine d’adversité
Gis abatuë³³³.

Par ailleurs, ces scènes de déploration causée par le chagrin ne sont pas sans rappeler les *Lamentations de Jérémie*, principale source de Garnier³³⁴, et dans lesquelles les filles de Sion se rassemblent pour pleurer la disparition de leur ville. Premièrement, la plainte y est portée par un groupe de femmes, ce qui développe l’idée d’une

³³² *La Troade*, v. 177-180.

³³³ *Les Juifves*, v. 477-480.

³³⁴ Garnier indique ses sources avec précision : « Ce sujet est pris des 24 et 25 chapitres du 4 livre des Roys, du 36 chapitre du 2 livre des Chroniques et du 29 de Jérémie, et est plus amplement traité par Josèphe au 9 et 10 chapitre des Antiquitez », Argument de la tragédie *Les Juifves*, p. 45-46.

« communauté » dans la douleur³³⁵, constamment soulignée par l'impératif (« soupirez, larmoyez », v. 395), puis par les exhortations d'Amital (« Pleurons doncques pleurons », v. 459) :

Royne mere des Rois de l'antique Sion,
Ores nostre compagne en dure affliction,
Soupirez, larmoyez nos cruels infortunes,
Comme ils nous sont communs, soyent nos larmes communes³³⁶.

Le principe est connu : partager sa souffrance permet de mieux la surmonter. C'est la réflexion que développe le chœur des Troyennes, après que le Messenger eut rapporté la mort d'Astyanax :

» Nos gemissemens sont plus doux
» Quand chacun gemist comme nous :
» Nostre douleur est moins cuisante
» Et mord nos cœurs plus lentement,
» Quand nostre publique tourment
» Tout une commune lamente³³⁷.

Deuxièmement, la topique des larmes, présente dans les *Lamentations*, est développée dans les tragédies de Garnier de manière quasi obsessionnelle, au point qu'elle apparaît dicter à elle seule la présence féminine sur scène. Hécube, quand elle se remémore le meurtre de Priam, ne peut s'empêcher de pousser quelques « cris funèbres » (v. 122). Andromaque, au récit de la mort de son fils, éclate en « pleureux sanglots » (v. 1134). Enfin, Amital, dans *Les Juifves*, implore Dieu les yeux pleins de larmes :

Levons nos mains au ciel & nos larmoyans yeux,

³³⁵ Selon Florence Alazard, le *lamento* envisage « l'inscription de l'individu dans le collectif », *Le Lamento dans l'Italie de la Renaissance*, p. 36.

³³⁶ *Les Juifves*, v. 393-396.

³³⁷ *La Troade*, v. 1983-1988.

Jettons-nous à genoux d'un cœur dévotieux,
Et soupirant ensemble à sa majesté haute,
Le prions qu'il luy plaise effacer nostre faute³³⁸.

Une telle piété oriente naturellement vers le thème du *Mater dolorosa*, lequel s'accorde parfaitement aux sujets traités par Garnier, en particulier celui des *Juifves*. On trouve partout dans cette tragédie biblique des traces du récit de la Passion, de la vague réminiscence à l'allusion directe. Pour un spectateur du XVI^e siècle, le martyr de Sédécie, quoiqu'il n'ait pas la même valeur sacrificielle, renvoie à celui du Christ en croix. De même, les pleurs des reines juives ressemblent aux lamentations pitoyables de Marie sur le corps de son fils agonisant. En ce sens, les tragédies de Garnier non seulement révèlent une connaissance profonde des Écritures, mais encore opèrent une synthèse entre l'histoire hébraïque et la symbolique chrétienne qui n'est pas sans rappeler celle que pratiqueront plus tard les figuristes jansénistes³³⁹.

L'image de la *Pietà* affirme son potentiel pathétique à l'acte V, où les femmes s'émeuvent du récit du Prophète. Cette scène de déploration, la plus touchante peut-être de la pièce, énonce un principe qui vaut pour tout le théâtre de Garnier : de même que pitié et horreur sont inextricablement liées dans ses tragédies, la plainte des femmes découle toujours de la méchanceté excessive des tyrans. Dans *Les Juifves*, l'objet des lamentations d'Amital est double : le supplice de Sédécie, à qui l'on crève les yeux, puis le meurtre sadique de ses enfants. Le schéma est semblable dans *La Troade* : Hécube pleure à la fois la chute de Troie, la mort de Priam et d'Hector, puis celle d'Astyanax et de Polyxène. S'il

³³⁸ *Les Juifves*, v. 537-540.

³³⁹ Voir entre autres Hervé Savon, « Le figurisme et la "Tradition des Pères" », Jean-Robert Armogathe (dir.), *Le Grand Siècle et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1989, vol. VI, p. 757-785.

existe une surenchère de la plainte, c'est donc qu'il existe d'abord une escalade de la violence. Tout le rôle des femmes dans ces pièces est d'opposer, à grand renfort de larmes, la pitié à la cruauté :

Mes filles soupirez, pleurez, soyez en deuil,
Ayez durant vos jours cet exercice seul.
Vos enfants sont occis, vostre espoux venerable
Deplore entre ses fers son destin lamentable³⁴⁰.

Cette cruauté « execrable des Tyrans »³⁴¹, Garnier décide de ne pas la représenter telle quelle, comme le feront plus tard les dramaturges baroques de la fin du XVI^e siècle, mais plutôt de la rapporter via la parole du Prophète. Ce faisant, il privilégie un rapport indirect à l'horreur, et confère aux lamentations une fonction spécifique : exposer au spectateur « ce que les bienséances [...] ne permettent pas de montrer, en substituant à la catastrophe le spectacle de la souffrance qu'elle engendre »³⁴². D'une certaine manière, peu importe que la cruauté soit absente de la scène, il suffit qu'elle soit évoquée pour que la déploration ait lieu, pour que les femmes, les veuves et les mères endeuillées, entament leurs tristes et pitoyables plaintes.

Les lamentations des femmes

Si, dans la culture de la Renaissance, « [...] le caractère féminin de la lamentation et de la plainte allait de soi et apparaissait bien comme un lieu commun solidement ancré »³⁴³, l'origine de cette association se trouve dans la Grèce antique. Les Grecs

³⁴⁰ *Ibid.*, v. 2013-2016.

³⁴¹ J. de La Taille, *De l'Art de la Tragédie*, p. 4.

³⁴² L. Frappier, « Le spectacle des passions sur la scène humaniste », p. 320.

³⁴³ F. Alazard, *Le Lamento dans l'Italie de la Renaissance*, p. 31.

nomment *thrénos* le chant de deuil des femmes qui s'expriment lors des cérémonies funéraires. Psalmodié en chœur par des pleureuses professionnelles, le *thrénos* s'oppose par son caractère codifié au *góos*, qui lui désigne les cris déchirants des veuves et des mères éplorées. En vertu de leur étymologie distincte, les deux termes renvoient à l'époque archaïque à deux formes spécifiques de déploration, l'une ritualisée au travers de gestes et d'inflexions vocales précises, l'autre individualisée et spontanée. Homère dans l'*Illiade* suggère cette distinction lors de l'épisode des funérailles d'Hector, où le chant lyrique des pleureuses accompagne les plaintes pathétiques d'Andromaque :

À ses côtés, ils placent des chanteurs, chanteurs experts à entonner le thrène, qu'ils chantent eux-mêmes en accents plaintifs, tandis que les femmes leur répondent par des sanglots. Puis c'est Andromaque aux bras blancs qui, aux femmes, à son tour, donne le signal des plaintes funèbres³⁴⁴.

Thrénos et *góos* ont toutefois ceci en commun : ils sont le lot des femmes. Pour cette raison les auteurs classiques les emploient de manière indistincte³⁴⁵, et même créent un autre terme, *kommós*, qu'ils réservent pour la tragédie. Souvent confondu avec le vocable *lálemos*, hérité de la tradition asiatique, le mot *kommós* désigne les lamentations du héros – de l'héroïne – généralement rythmées par une série de mouvements corporels. Ces déplorations hantent toute la tragédie grecque. Nicole Loraux, dans un ouvrage posthume³⁴⁶, donne de nombreux exemples de scènes où la voix plaintive assume une fonction pathétique primordiale. C'est le cas des Danaïdes dans *Les Suppliantes* d'Eschyle,

³⁴⁴ Homère, *L'Illiade* (trad. P. Mazon), XXIV, 720-723.

³⁴⁵ « In the classical period, the *thrénos* was still remembered as a distinct type of lyric poetry, but it was interchangeable [...] and could be used to refer to any kind of lament, not necessarily the dead », M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, p. 103.

³⁴⁶ *La Tragédie d'Athènes. La politique entre l'ombre et l'utopie*, Paris, Seuil, 2005.

qui s'identifient au rossignol parce qu'elles pleurent³⁴⁷, puis, des mères endeuillées dans *Les Troyennes* d'Euripide, dont le chant âpre et larmoyant épouse la triste mélodie du *pianto*. Ces passages sont représentatifs de la culture antique. Ils révèlent que l'expression lyrique de la souffrance, dans la civilisation grecque, appartient en propre à la femme.

Le lien qui unit la femme aux déplorations pathétiques passe naturellement à Rome, où les rituels entourant la mort ne sont pas si différents de ce qu'ils étaient à Athènes. En latin, le mot *lamento*, dérivé de *clamentum* (« crier »), sert à traduire le mot grec *thrênos*. Il « désigne à la fois, et sans les distinguer, les cris et les chants de deuil »³⁴⁸. La signification religieuse de ce terme a bien été étudiée par Florence Dupont. Avec les cris perçants, les vêtements sombres et les cheveux hirsutes apparaissent comme des composantes essentielles du *lamento*. Tous ensemble, ils participent d'une ritualisation du *pathos*³⁴⁹. Cette douleur funèbre, normalement, n'est « que le propre des femmes, qui ont le pouvoir de célébrer par leurs lamentations la mort d'un parent »³⁵⁰. Mais il arrive parfois, comme le montre la tragédie romaine, que des hommes adoptent un pareil langage. C'est le cas notamment d'Œdipe, dans la pièce de Sénèque :

Alors Œdipe tu es mon époux et tu te complais dans le malheur ?
Ces plaintes lancinantes, c'est pour souffrir encore plus ?³⁵¹

³⁴⁷ « Car le rossignol est plus souvent évoqué au sein d'une plainte féminine, et comme figure emblématique de celle-ci », N. Loraux, *Les Mères en deuil*, p. 90.

³⁴⁸ F. Dupont, *Les Monstres de Sénèque*, p. 130.

³⁴⁹ « Il s'agit de sonorités aiguës, comparables à des gloussement de poules. Si l'on se reporte à la rhétorique des passions, c'est l'attitude du corps des pleureuses qui conditionne la tonalité de leurs chants ; le gémissement aigu et brisé vient de la tension de leur gorge, de leurs bustes pliés qui leur coupent le souffle. En se frappant la poitrine, elles font entendre un bruit sec de claquement, et déclenchent un gémissement purement physique qui s'épanouit en chant plaintif », *ibid.*, p. 130-131.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 66.

³⁵¹ *Œdipe* (trad. L. Herrmann), v. 81-82.

Durant tout le Moyen Âge, la complainte est d'abord un genre littéraire masculin. À partir du XIII^e siècle se développe en Italie la tradition des *lamenti storici* : textes relatant sur un ton plaintif les horreurs des *guerre orrende*. De même, la situation politique inspire un grand nombre de *lamenti* en France, surtout dans le contexte des Croisades et de la Guerre de Cent Ans. C'est sous l'influence principale de Marguerite de Navarre que la complainte se « féminise » progressivement dans la première moitié du XVI^e siècle. En effet, non seulement cette dernière est l'auteur d'une abondante poésie lyrique (*Complainte pour un détenu prisonnier, Chansons spirituelles*³⁵²), mais encore, la déploration pathétique apparaît sous sa plume comme une conduite spécifiquement féminine³⁵³. Dans ses comédies bibliques en particulier, les personnages féminins extériorisent à grand renfort de larmes leur amour pour le Christ :

O foible voix, loing de toute musique,
Seulle criez mes douleurs haultement :
Deuil et amour soit vostre retorique.
Chantez des vers de douleur seulement,
Qui composez sont sans entendement
Par ung esprit troublé jusque à la mort.³⁵⁴

Ce théâtre, dont on ne saurait négliger l'influence sur la dramaturgie humaniste, emprunte à différentes sources au niveau poétique. D'une part, il renoue avec la tradition romaine du *lamento* (ou du *planctus*) ; d'autre part, il réactualise les représentations chrétiennes de la déploration, dont le modèle est donné par les lamentations de la Vierge. La scène de la

³⁵² Sur ces textes, voir Kate Van Orden, « Female Complaints : Laments of Venus, Queens and City Women in Late Sixteenth-Century France », *Renaissance Quarterly*, 54, 2001, p. 801-845.

³⁵³ « [L]e XVI^e siècle est celui des veuves affligées. À l'encontre de celles des veufs, leurs déplorations abondent dans la poésie du temps que l'amour conjugal réintègre par ce biais », M. Lazard, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 57.

³⁵⁴ M. de Navarre, *Comédie sur le trespas du Roy*, v. 41-46, dans *Théâtre*, p. 357.

Pietà, nous le disions, est centrale dans la culture européenne des années 1500-1650. Relayée par l'iconographie et la peinture religieuses, elle présente la particularité, selon Florence Alazard, de faire de la plainte un discours féminin qui porte en lui des valeurs féminines³⁵⁵. Aussi, les héroïnes de Marguerite de Navarre, même lorsqu'elles proviennent de l'Antiquité païenne, apparaissent très proches du modèle marial. Comme la Vierge, elles font l'expérience d'une souffrance ineffable, d'un chagrin que le langage ne peut traduire, sinon que par les « pleurs, cris, soupirs »³⁵⁶.

Cette inclination féminine pour la plainte, diront les moralistes à la Renaissance, est le signe d'une piété supérieure. Dans la pensée chrétienne, la *pietas* est une vertu, et non une passion nuisible, ainsi que les stoïciens se la représentaient. Il en est partout question dans les textes parus à l'occasion de la deuxième Querelle des femmes dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Un chapitre du *Fort inexpugnable de l'honneur du Sexe féminin* (1555) s'intitule « Bastion sur la dévotion et la piété des femmes ». « C'est chose assez évidente, écrit François Billon, que les femmes en ont [de la piété] par grâce spéciale du saint Esprit, [...] en quoi par cela se peut comprendre les faveurs du Ciel faites à ce sexe, comme plus religieux ou dévot que l'autre »³⁵⁷. Pour Billon, « [l]a piété est beaucoup mieux pratiquée par les femmes que par les hommes »³⁵⁸ : c'est là un argument répandu parmi les apologistes du sexe féminin. Saint François de Sales, dans son *Introduction à la vie dévote* (1608), part du présupposé que la femme, plus que l'homme, est encline à la

³⁵⁵ L'auteur va même plus loin – mais nous ne la suivons pas jusque-là – et prétend que le *lamento* est aussi un discours féministe : « un discours qui cherche à organiser l'identité féminine, à la reconstruire, précisément en s'attaquant à ce qui fonde les valeurs féminines », *Le Lamento à la Renaissance*, p. 59.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 63.

³⁵⁷ F. Billon, *Fort inexpugnable de l'honneur du sexe féminin*, p. 101.

³⁵⁸ M. Angenot, *Les Champions des femmes*, p. 125.

pietas, alors qu'il écrit à sa cousine Madame de Charmoisy pour l'inciter à une vie de prière. L'argument est repris entre autres par Poullain de la Barre dans *De l'Égalité des deux sexes* (1673), où l'on peut lire que les femmes « passent sans contredit pour avoir plus de dévotion et plus de piété que [les hommes] »³⁵⁹. Enfin, Jacques Du Bosc affirme dans *L'Honneste femme* :

Quoy que la plupart des hommes croyent de la fureur des femmes, la Piété leur est tellement naturelle, et leur inclination est si puissamment portée à Miséricorde, que les Furies mesmes ne peuvent s'empescher de pleurer sur le malheur d'Orphée, lorsqu'il alla dans les enfers demander son Euridice.³⁶⁰

Ainsi, en conformité avec ces nombreuses représentations culturelles et discursives de la femme, les héroïnes de Robert Garnier sont dotées d'un « caractère » de piété, et ce « caractère » redouble la poétique tragique. En effet, les gémissements d'Amital sur le corps de ses enfants, comme ceux d'Hécube devant Troie en flammes, ne font pas que reconduire le *topos* d'une nature féminine sujette aux larmes. Ils ne font pas qu'exprimer la douleur qu'engendrent la violence et le fanatisme, exacerbés dans le contexte des guerres de Religion. Autour de ces figures féminines s'élabore une poétique singulière de la tragédie fondée sur la déploration, et avec elle, un nouveau *movere* tragique reposant sur le sentiment de pitié.

³⁵⁹ F. Poullain de la Barre, *De l'Égalité des deux sexes*, p. 63.

³⁶⁰ *L'Honneste femme*, t. I, p. 258.

Une poétique de la déploration

Dès avant le théâtre renaissant, pour les Anciens, *tragoedia* et *deploratio* présentaient des similitudes « nombreuses, évidentes et étroites »³⁶¹. Dans la tragédie athénienne et romaine, la déploration se présente comme le langage privilégié de la passion. Elle encadre la catastrophe s'abattant sur la cité, traduit la souffrance du héros. Thésée, dans la *Phèdre* de Sénèque, lorsqu'il aperçoit le cadavre de son fils, éclate en pleurs et en cris déchirants³⁶². De même, Hécube, dans *Les Troyennes*, s'effondre sous la douleur au récit du supplice d'Asryanax³⁶³. On aurait tort de négliger l'influence de ces scènes sur la tragédie renaissante. Pour les dramaturges humanistes, qui connaissent et traduisent Sénèque, la plainte se présente comme un registre tragique obligé – « [l]es scènes de lamentation constituent l'un des principaux fondements topiques de la tragédie française du XVI^e siècle »³⁶⁴.

De fait, bien que généralement avares de commentaires sur la tragédie, les traités d'art poétique de cette période insistent tous sur son caractère déploratif. Le premier à paraître est la traduction en 1541 de l'*Art poétique* d'Horace par Jacques Peletier du Mans. Ce texte, dont la renommée est immédiate, a en quelque sorte valeur de fondation. Il propose une définition de la tragédie qui devait s'imposer en France jusqu'à l'introduction de la pensée aristotélicienne via la *Poétique* de Scaliger (1561) et le *Commentaire* de

³⁶¹ N. Loraux, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, p. 85.

³⁶² « Voilà à quoi s'est réduite cette beauté! O cruauté du destin, ô terrible faveur des dieux! C'est donc ainsi que mes vœux ont rendu à son père ce fils? », Sénèque, *Phèdre* (L. Herrmann), v. 1270-1272.

³⁶³ « La guerre est bien finie désormais. Où porterai-je mes larmes? Où exhalerai-je ce souffle qui retient encore à la vie ma vieillesse? », Sénèque, *Les Troyennes* (trad. L. Herrmann), v. 1168-1170.

³⁶⁴ L. Frappier, « Le spectacle des passions sur la scène humaniste », p. 319.

Castelvetro (1570). Du Mans décrit la tragédie comme un « plaintif debaz », dont le but est de « navrer les keurs » des spectateurs au moyen de « gemissemens » et de pleurs :

Si tu veux que je pleure,
Premier te faut lamenter, et a l'heure
Bien me poindra la douleur qui te point³⁶⁵.

Ce passage, qui est une reprise d'Horace³⁶⁶, fait directement appel à la rhétorique des passions : l'*actor*, pour susciter les passions, doit d'abord les ressentir lui-même³⁶⁷. En outre, il annonce la définition de La Taille, lequel affirme dans son *Art de la Tragédie* (1572) que le genre tragique ne traite « que larmes et miseres extremes »³⁶⁸. Mais à la différence de La Taille, qui a fait l'expérience de l'écriture dramatique, Peletier du Mans n'a de la tragédie qu'une connaissance toute théorique. Au moment où il traduit Horace, aucune pièce n'a encore été jouée en France. La seule référence culturelle concrète dont disposait Peletier du Mans était celle du théâtre médiéval. Pour autant, cette inexpérience n'empêche pas le théoricien de se faire une opinion précise du genre tragique, que trahit tout un vocabulaire emprunté à la tradition latine des *lamentatione*, développée notamment par Cicéron³⁶⁹. Dès leurs premiers contacts avec le genre, les humanistes, en conformité avec l'esprit des Anciens, conçoivent la tragédie comme une déploration publique.

³⁶⁵ Cité par P. Leblanc, *Les Écrits théoriques et critiques français sur la tragédie*, p. 36-37.

³⁶⁶ « *Si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi* », *Ars poetica*, 102.

³⁶⁷ On doit comprendre en ce sens les développements que consacre La Mesnardière à l'*actio* : « Il est certain que le Poëte ne produira point ces effets, s'il n'est fortement touché des sentiments intérieurs qu'il doit inspirer à ses juges. Il se peut faire que les pleurs qu'il versera en travaillant sur le pitoyable état d'une Reyne infortunée, ne tireront pas des larmes de ceux qui verront ses portraits : Mais il adviendra rarement, qu'il excite de la Pitié par la description des misères, s'il n'est outré de douleur quand il en fera la peinture », *La Poétique*, p. 325.

³⁶⁸ J. de La Taille, *De l'Art de la Tragédie*, *op. cit.*, p. 4.

³⁶⁹ « [...] *lamentatio aegritudo cum eiulatu* », *Tusc.* 4, VII, 18 ; « [...] *plangore et lamentatione complerimus forum* », *Or.* 2, XXXVIII, 131.

C'est d'ailleurs ce que confirme Scaliger dans sa traduction de la poétique d'Aristote (*Poetices libri septem*, 1561), donnant sa faveur à une tragédie de lamentation plutôt qu'à une tragédie d'action³⁷⁰. Certes, la réflexion du savant concerne d'abord la nature du sujet tragique – et c'est dans ce sens, également, que Peletier du Mans dans son propre *Art poétique* (1555) emploie le mot « lamentable » (« en la Tragédie, la fin est toujours luctueuse et lamentable »³⁷¹). Mais l'importance que la Renaissance italienne et française accorde aux questions oratoires invite à penser que Scaliger, en définissant la matière de la tragédie, définissait en même temps le style du discours tragique : un sujet « lamentable » raconté sur un ton « lamentable ». Antoine de Fouquelin, dans sa *Rhétorique française* (1555) sera plus explicite à cet égard, quand il recommandera aux acteurs de jouer la tristesse « d'une voix lamentable, pleine de commisération et de larmes »³⁷².

Par ailleurs, les quelques passages que consacre Pierre Laudun d'Aigaliers dans son *Art poétique français* (1598) à la dimension lyrique des chœurs signalent que les théoriciens, au moins jusqu'à la fin du XVI^e siècle, définissent la tragédie à l'intérieur du paradigme de la plainte. Parmi les fonctions du chœur qu'il identifie, celle qui concerne le *pathos* est de loin la plus argumentée : il s'agit de partager les émotions du héros – de l'héroïne – en chantant la douleur qui l'afflige. Cette vocation musicale était centrale pour Aristote, qui faisait de la parole du chœur un *kommós*, c'est-à-dire, nous l'avons vu, un

³⁷⁰ F. Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, p. 14.

³⁷¹ Cité par P. Leblanc, *Les Écrits critiques et théoriques français sur la tragédie*, p. 65.

³⁷² A. Fouquelin, *La Rhétorique française*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, p. 267.

chant de lamentation³⁷³. Elle sera développée plus amplement par les dramaturges du XVI^e siècle : « Les chœurs, écrit Laudun d'Aigaliers, [...] doivent estre chantez en musique »³⁷⁴, et plus loin d'ajouter : « Les chœurs déclarent tousjours la vérité du fait, et déplorent la fortune de ceux qu'on représente [...] »³⁷⁵. Ritualisée au moyen d'une intonation et d'une prosodie emphatique, la parole lyrique offre, comme le « keur en Eglise »³⁷⁶, un spectacle hautement saisissant. Ainsi, c'est dans les déplorations chorales, plus que dans les moments dramatiques, que se perçoit le plus clairement selon Laudun d'Aigaliers la dimension pathétique de la tragédie.

En outre, la déploration occupe une telle place dans le théâtre humaniste que la critique moderne n'hésite pas à y voir sa principale caractéristique. Statiques, les tragédies du XVI^e siècle ne formeraient qu'une suite de plaintes déchirantes, mettant en scène, « plutôt que des héros agissant, les porte-parole d'attitudes opposées, et principalement des victimes qui déplorent leurs malheurs »³⁷⁷. Pour Françoise Charpentier, la tragédie « a d'abord été conçue comme la célébration d'un deuil, une grande déploration déployée dans l'espace de la scène, partagée en plusieurs voix »³⁷⁸. Cette conception nous paraît tout à fait exacte. La dramaturgie humaniste, ignorante en grande partie des règles d'Aristote,

³⁷³ *Poétique*, 1452b.

³⁷⁴ P. Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, p. 176

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 176.

³⁷⁶ J. Peletier du Mans, *Art poétique*, cité par P. Leblanc, *Les Écrits critiques et théoriques français sur la tragédie*, p. 61.

³⁷⁷ J. Rohou, *La Tragédie classique*, p. 57. De même, Charles Mazouer affirme que la tragédie humaniste présente « le spectacle d'une victime qui craint son infortune ou la plaint une fois arrivée », *Le Théâtre français de la Renaissance*, p. 206.

³⁷⁸ F. Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, p. 14.

entre autres de l'importance de l'action dans l'architecture de la tragédie³⁷⁹, fait manifestement de la voix plaintive le substrat du spectacle tragique.

On comprend mieux, dès lors, le rôle que jouent les personnages féminins dans ce théâtre, et en particulier dans les tragédies de Garnier. En regard de la tradition antique du *planctus*, qui confie aux mères et aux épouses le soin de pleurer les morts, en regard de l'image de la *Pietà*, qui fait de la femme une icône de piété, en regard encore du lieu commun, vieux de plusieurs siècles, d'une nature féminine sujette aux larmes, la femme affligée se présente comme la figure même du *movere* tragique. Qui pourrait demeurer insensible face aux plaintes désolantes d'Antigone, alors qu'elle s'apprête à quitter la scène dans la pièce éponyme ? De même que sa voix, son corps lamentable invite à la *pietas* :

Adieu brigade aimée, adieu cheres compagnes,
Je m'en vay lamenter sous les sombres campagnes :
J'entre vive en ma tombe, où languira mon corps
Mort et vif, esloigné des vivans et des morts [...]
Vous degoutez de pleurs, vos yeux en sont noyez,
Ne larmoyez pour moy, mes sœurs, ne larmoyez.
Pourquoi sanglotez-vous? Pourquoi vos seins d'albâtre
Allez-vous meurtrissant de force de vous battre?
Adieu, mes cheres Sœurs, je vous fay malaiser,
Je ne veux plus de vous que ce dernier baiser.
Adieu mes Sœurs, adieu, trop longtemps je retarde
De mes piteux regrets la mort qui me regarde³⁸⁰.

Antigone, le sous-titre de la tragédie l'indique assez clairement (*Antigone, ou La Piété*), est l'héroïne « pitoyable » par excellence. Tout au long de la pièce, elle cherchera, par l'observance de la loi religieuse, par sa dévotion envers la fratrie et par le sacrifice de sa

³⁷⁹ « Les premières tragédies sont plus déploratives qu'actives, et ce n'est que peu à peu que l'on verra naître une tragédie de l'action », *ibid.*, p. 31.

³⁸⁰ *Antigone*, v. 2204-2229.

vie, à racheter sa lignée de la tache originelle. Par conséquent, si le vrai but de la tragédie, suivant le mot de La Taille, est « d'esmouvoir et de poindre merveilleusement les affections [...] »³⁸¹, il ressort que c'est au travers de la piété féminine qu'elle y parvient. Comme dans de nombreuses tragédies de la Renaissance, le pathétique trouve ici sa source dans une poétique de la déploration, et tout spécialement dans les lamentations poignantes des femmes.

³⁸¹ J. de la Taille, *De l'Art de la Tragédie*, p. 4.

CHAPITRE 5 – LA CONSTANCE

Entre Robert Garnier et Antoine de Montchrestien, la poétique tragique subit de nombreuses transformations. Elliot Forsyth, dans son ouvrage sur le thème de la vengeance de Jodelle à Corneille, a raison lorsqu'il distingue la tragédie humaniste de la tragédie de l'époque d'Henri IV³⁸². Entre 1595 à 1610, la vocation du théâtre est moins pathétique que pédagogique. Le modèle de la déploration, si important dans le théâtre des décennies 1570-1580, disparaît au profit d'une dramaturgie à fort accent didactique. Bien qu'ils n'abandonnent jamais complètement la nécessité d'émouvoir (*movere*), les auteurs dramatiques privilégient désormais un principe d'instruction (*docere*) : la tragédie doit, au travers de sujets exemplaires, enseigner la maîtrise des passions, la constance dans le malheur.

Cette redéfinition de la poétique tragique coïncide avec l'essor du néostoïcisme dans le dernier tiers du XVI^e siècle³⁸³. À partir de 1580, dans le contexte des guerres civiles, se multiplient les traités de philosophie morale hérités de l'école du Portique. En 1592 est publiée la traduction française du *De constantia* de Juste Lipse, dont le succès est immédiat et retentissant. Puis, en 1594, paraissent le *Traité de la constance et consolation ès calamitez publiques* de Guillaume du Vair et *Le Mespris de la vie et consolation contre la*

³⁸² « Sous le règne d'Henri IV, la tragédie, tout en conservant un caractère manifestement didactique, se différencie de plus en plus nettement de la tragédie des guerres civiles », E. Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille*, p. 225.

³⁸³ Sur les liens entre le théâtre et le néostoïcisme, voir Jacques Maurens, *La Tragédie sans tragique. Le néostoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, A. Colin, 1966.

mort de Jean-Baptiste Chassignet, qui puisent tous deux aux arguments de la consolation stoïcienne. Enfin, en 1601, Pierre Charron compose le *Traité de la sagesse*, qui est une imitation des dialogues de Sénèque (entre autres du *De tranquillitate animi* et du *De vita beata*).

Le sous-titre d'une pièce d'Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes, ou la Constance*, est à cet égard fort significatif. Il dégage une topique centrale de la tragédie de la fin du XVI^e siècle, qui est en même temps une valeur clé du stoïcisme : la *constantia*, cette « [...] juste et ferme force d'un esprit qui n'est point élevé ou abaissé de ce qui est externe ou fortuit »³⁸⁴. Par ailleurs, le titre dans son ensemble indique que chez Montchrestien, il appartient aux femmes de personnifier la vertu de constance. Les Lacènes sont les Lacédémoniennes qui, non sans une étonnante virilité, suivent leur roi Cléomène dans la mort. De même, Sophonisbe et Marie Stuart, dans *La Carthaginoise* et *La Reine d'Écosse*, deux autres tragédies où l'influence de la doctrine stoïcienne est remarquable, possèdent une force d'âme exemplaire, qu'elles dressent contre les rigueurs du sort. Enfin, la figure de Mariamne, destinée à devenir chez Tristan l'Hermitte le visage même de la constance, possède déjà chez Hardy cette patience inflexible qui la fait résister si fièrement à la cruauté d'Hérode. Ainsi, les personnages féminins sont une fois de plus amenés à jouer un rôle central au sein du spectacle tragique. Les qualités dont elles font preuve, non seulement s'accordent à une poétique de l'exemplarité, mais encore concourent à une fonction essentielle de la tragédie : l'éducation morale, ou l'édification des esprits.

³⁸⁴ J. Lipse, *De constantia*, p. 27.

La constance tragique

Sophonisbe (Montchrestien, Montreux), ou l'épreuve de la fatalité

Introduit en France en 1554 par la traduction d'Amyot et de Mellin de Saint-Gelais d'une pièce de l'Italien Trissino³⁸⁵, le sujet de *La Carthaginoise*, cette reine victime d'un conflit entre puissances ennemies, se prête particulièrement bien à la vocation édifiante de la tragédie, puisqu'il contient une réflexion sur la fatalité et la toute-puissance du destin. La constance dans cette pièce est bien une vertu à laquelle Sophonisbe se convertit à force d'épreuves et de catastrophes, mais elle se veut aussi, pour le public de la fin du XVI^e siècle, un remède contre les malheurs qui déchirent la France. Dès les premiers vers, le dramaturge pose le thème de la constance face à la Fortune impitoyable :

» Comme l'onde inconstante est de vents tourmentée
» Nostre vie incertaine est de maux agitée :
» Fol celuy qui s'y fie aussi bien qu'en la mer ;
» Leur calme se ressemble, il rit pour abismer³⁸⁶.

L'image de l'onde vient de Sénèque. De même que la voie vers la sagesse est un sentier abrupt jonché de ronces³⁸⁷, l'existence s'apparente à une « mer agitée » sur laquelle il faut « voguer à la merci des flots et manœuvrer dans la bourrasque »³⁸⁸ – l'homme qui aspire à la tranquillité, écrit-il dans *De la Providence*, « n'aura pas devant lui une route unie ; [...] il lui faudra sans cesse monter et descendre, se faire balloter par les flots [...] et même

³⁸⁵ *La Sophonisbe*, Paris, Danfrie et Breton, 1559.

³⁸⁶ *La Carthaginoise*, v. 1-4.

³⁸⁷ « At ardua per quae uocamur et confragosa sunt », *De constantia sapientis*, I, 2.

³⁸⁸ *De Providentia* (trad. R. Waltz), V, 9.

aller à contre-courant de la fortune »³⁸⁹. Aussi, parce qu'elle implique l'idée d'instabilité, la métaphore de la « mer agitée » en appelle logiquement une autre, celle de l'« ancre » :

L'invincible constance est une ancre sacrée³⁹⁰,

rappelle la Nourrice, en prévision des tempêtes à venir. La leçon est philosophique en même temps que politique. Dans la tragédie de Montchrestien, la métaphore de l'« ancre », qui renvoie à l'imagerie stoïcienne, a pour fonction d'illustrer la fermeté avec laquelle Sophonisbe guide son peuple dans la tourmente, tandis que les flots se déchaînent et qu'éclate la guerre sur les rives de Carthage³⁹¹.

De ce point de vue, la *constantia* dont la conduite de Sophonisbe offre l'exemple peut être décrite, suivant la formule de Juste Lipse, comme « le support volontaire et sans débat, de ce qui advient à l'homme ou lui échet d'ailleurs »³⁹². Parce qu'elle exige une vigoureuse force d'âme, la constance tragique s'apparente au courage, le courage nécessaire pour supporter le malheur, pour endurer patiemment les épreuves. Elle revêt une dimension épique. En atteste tout un vocabulaire, qui relève à la fois des valeurs stoïciennes et de l'univers héroïque. Dans l'adversité, Sophonisbe déploie une « ferme constance » (v. 176), ainsi qu'un « genereux courage » (v. 179). Tel Caton bravant toutes les misères, elle sait « [r]enforcer sa vigueur aux efforts de l'orage » (v. 180), souffrir avec flegme les revers de fortune, quelle que soit la douleur qui l'afflige :

³⁸⁹ *Ibid.*, V, 9.

³⁹⁰ *La Carthaginoise*, v. 187.

³⁹¹ « O que les Roys doibvent ce signe aimer, / Qui sont au peuple ainsi que l'ancre en mer », A. Alciato, *Emblemes*, p. 174. De même : « Ceste ancre environnée du dauphin, est la vraye armoirie ou devise des bons Princes, lesquels doyvent estre à leurs subjects, en toutes leurs necessités & afflictions, comme une ancre sacree, qui les maintienne contre toutes les bourasques de ce monde », *ibid.*, p. 33.

³⁹² J. Lipse, *De constantia*, p. 28.

Songez à vous, Madame, et pensez qu'il vous faut
Porter contre les maux un cœur constant et haut³⁹³.

En conformité avec les enseignements du stoïcisme, la figure de Sophonisbe se rapproche de l'idéal antique de l'impassibilité, fondée sur l'indifférence au sort, sur l'acceptation sereine de la Providence.

À l'inverse, les personnages masculins, loin de se montrer sages, paraissent tyrannisés par leurs passions. Syphax le premier, dans la tragédie de Montreux, est brisé par les revers de fortune :

J'esprouve ce desordre et fais apprentissage
De ce cruel malheur par mon propre dommage³⁹⁴.

Puis, un peu plus loin, il enrage de s'être fait outrager par sa femme :

De rage, de fureur, et de colere espris,
Me rotissent les os, m'embrasent la poitrine,
Et déchirent mon ame horriblement mutine³⁹⁵.

De même, Massinisse ne connaît que la passion amoureuse. Il n'a de cesse de fulminer, brûlant du désir de posséder Sophonisbe :

Où courez-vous ainsi ? Quelle esclatante rage
Fait éclater l'ardeur de vostre fier courage ?
Quelle fureur vous suit ? Quel dessain furieux
Fait flamboyer si fort la fureur dans vos yeux ?³⁹⁶

³⁹³ *La Carthaginoise*, v. 107-108.

³⁹⁴ *La Sophonisbe*, v. 141-142.

³⁹⁵ *Ibid.*, v. 1114-1116.

³⁹⁶ *Ibid.*, v. 1277-1280.

Face à la contenance de la reine, Syphax et Massinisse sont des inconstants. Pire encore, ils sont des parjures, changeant de parti selon qu’ils obtiennent ou non ce qu’ils désirent. Dans la pièce de Montreux, les deux rois trahissent tour à tour le serment qui les unit aux Romains. En vain Lelius rappelle-t-il l’« amitié première » (v. 1686), la « sainte valeur » (v. 1683) de la République ; la passion l’emporte sur la « sainte raison » (v. 1605). Préférant les douceurs d’une femme à la gloire que confère le pouvoir, Syphax et Massinisse décident d’honorer leurs engagements maritaux au détriment des intérêts de Rome. C’est là un « péchable désir » (v. 1634), qui causera leur perte. À l’opposé, Sophonisbe demeure fidèle à Carthage. Son allégeance va à son peuple, à sa patrie, et il n’y a que la mort qui puisse rompre le pacte sacré :

Tu changes seulement d’espoux, non de puissance,
Et l’honneur qui te suit ce malheur récompense³⁹⁷.

Ainsi, dans la tragédie de Montchrestien, le grief d’infidélité qui est traditionnellement adressé au personnage se trouve lavé au nom d’une constance supérieure : la fidélité à la cause publique.

Or, cette constance politique, pour Sophonisbe, est en fait le corollaire d’un idéal éthique, celui de la *constantia*, auquel elle se voue corps et âme :

Du destin trop contraire, avec un masle effort
Fuy la chaîne et les fers mesme à travers la mort³⁹⁸.

³⁹⁷ *Ibid.*, v. 827-828.

³⁹⁸ *Ibid.*, v. 1035-1036.

En accord avec la tradition antique, la constance est conçue comme une qualité virile. Dans la tragédie de Montreux, Sophonisbe possède un « masle cœur »³⁹⁹, elle fait preuve d'un « masle courage »⁴⁰⁰, au contraire de Massinisse et de Syphax, dont la conduite, guidée par la passion avilissante, apparaît toute « féminine »⁴⁰¹.

O vertueuse royne ! O cœur d'homme parfait
Qui toujours a hay le funeste forfait⁴⁰².

Cette virilité héroïque, Sophonisbe en offre une ultime preuve lors de la scène du suicide, qui montre qu'elle sait « mourir constamment »⁴⁰³. Chez Montreux comme chez Montchrestien, le récit de la mort de Sophonisbe constitue une véritable apothéose. On y présente la reine comme un « patron de constance », un « soleil de vertu »⁴⁰⁴. Dans des vers qui annoncent les thèmes de Corneille, Massinisse admire la fermeté avec laquelle elle avale le poison qu'il est venu lui porter :

O royne vertueuse, en mourant constamment
Tu vis sainte eternelle au haut du firmament !
Et je meurs de regret és bras du vitupere,
Pour me voir surpassé en constance ordinaire,
En courage, en vertu d'une femme d'honneur [...] ⁴⁰⁵.

De même, chez Montchrestien, Sophonisbe se donne la mort avec une bravoure digne des plus grands héros :

³⁹⁹ *Ibid.*, v. 2317.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, v. 1613.

⁴⁰¹ « Qui l'esut jamais pensé ? Massinisse est surpris / A l'appast enchanteur de la molle Cipris ? / Son courage indontable aux viriles alarmes, / Est vaincu d'une femme ou plutost de ses larmes ? », *ibid.*, v. 784-787.

⁴⁰² Montreux, *La Sophonisbe*, v. 2611-2612.

⁴⁰³ Montchrestien, *La Carthaginoise*, v. 1617.

⁴⁰⁴ Montreux, *La Sophonisbe*, v. 2371.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, v. 2347-2351.

Tu me vois, ô grand Roy, contente et toute preste
D'exposer à la mort cette incoupable teste⁴⁰⁶.

Le chœur peut bien après cela s'étendre en réflexions philosophiques sur le sens de la vie, ou sur la puissance du destin, mais ce discours vaut peu en comparaison avec le geste éclatant de l'héroïne. Car c'est bien du spectacle de la constance exemplaire, du courage héroïque que découle le *docere* dans cette pièce, ainsi que dans de nombreuses tragédies de l'époque de Montchrestien.

Didon se sacrifiant (Hardy), ou l'épreuve de l'amour

Il peut sembler étrange de présenter Didon, symbole de la passion destructrice, comme un exemple de femme constante. Virgile, Jodelle et même Scudéry, dans une moindre mesure, ont tour à tour dépeint cette reine sous les traits d'une furie, que plus rien ne persuade de revenir à la raison. Alexandre Hardy en un sens ne diffère pas de ce modèle. L'héroïne dans *Didon se sacrifiant* est décrite comme une « femme furieuse » (v. 1079), aux prises avec une « excessive manie » (v. 1335). Mais à la différence de Jodelle, dont les tragédies montrent peu de liens avec le stoïcisme, pour Hardy le personnage de Didon se prête particulièrement bien aux enseignements philosophiques. En effet, en même temps qu'il dépeint la fureur de la reine, l'auteur travaille constamment à en détourner le regard, au profit d'une thérapeutique des passions extérieure à l'action dramatique⁴⁰⁷. Instituée en

⁴⁰⁶ *La Carthaginoise*, v. 621-622.

⁴⁰⁷ « Les idées néo-stoïciennes sont affirmées dans le théâtre de Hardy, mais ces idées apparaissent comme extérieures à l'action qui propose les images réalistes et pures de la vengeance », J. Maurens, *La Tragédie sans tragique*, p. 172.

« exemple », la violente passion de Didon appelle une forme d'ascèse, qui correspond pour le dramaturge à la finalité morale de la tragédie.

L'amour ruine la constance. C'est la principale leçon de la pièce, qui multiplie les mises en garde contre cette terrible passion. Dès son entrée en scène, Didon offre le spectacle de la constance perdue. Ses aspirations stoïques sont vaines face à l'empire de l'amour qui supplante la « sainte raison » (v. 412) :

O redouté voyage, ennemy capital [...]
Differe à t'accomplir, prolonge-moy ton temps
Jusqu'à ce que, mes feux alentis de leur cendre,
Je puisse au desespoir ma constance reprendre⁴⁰⁸.

On le voit, la particularité du personnage de Didon dans cette tragédie tient du fait qu'elle possède une conscience aiguë de sa déchéance morale. Didon se sait malade. Elle ressent chaque secousse de la passion comme une atteinte à son honneur et à sa vertu. Plusieurs vers rappellent cette constance « oubliée » (v. 936), cette gloire entamée (v. 2002) :

Ma constance de moy s'écoule, dérobée !⁴⁰⁹

affirme-t-elle, regrettant l'époque où Carthage pouvait compter sur une reine glorieuse, reconnue pour sa ferme volonté. De même, le chœur des Tyriens à l'acte IV évoque la grandeur de jadis :

Las ! hélas ! notre Reine ainsy,
Serve d'un miserable esclave,
Depuis que sa constance grave
Fléchit sous l'amoureux soucy [...]⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ *Didon se sacrifiant*, v. 216, 220-222.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, v. 1776.

⁴¹⁰ *Ibid.*, v. 1248-1249.

Enfin, Énée, stupéfait devant la métamorphose de Didon, prononce un jugement qui n'aura que peu d'effet :

L'inconstance messied au titre que tu portes⁴¹¹.

Pour Alan Howe, spécialiste du théâtre de Hardy, cette victoire de la passion sur la constance « révèle l'insuffisance du stoïcisme »⁴¹². Il s'agit là d'une affirmation qu'il convient de réfuter. Certes, Didon ne montre pas les qualités du sage, elle ne se déleste jamais complètement de la passion, et même lorsqu'elle renonce à l'amour, c'est toujours à contre-cœur, dans des moments où les événements ne laissent plus rien à espérer. Mais cela ne veut pas dire que Hardy n'en appelle pas à la maîtrise de soi, bien au contraire. Dans *Didon se sacrifiant*, la valeur didactique de l'*exemplum* repose sur une logique du renversement, qui permet et même justifie le spectacle de la folie. Paradoxalement, la constance est d'autant plus présente dans cette pièce qu'elle est absente de la scène ; elle s'impose d'autant plus à l'esprit du spectateur qu'elle est étrangère aux personnages.

De ce point de vue, ce qui compte sont les efforts que déploie Didon pour réintégrer sa posture de constance de même que pour rétablir son « honneur sali » (1346). Car, en succombant à l'amour, la reine a aussi commis une infidélité. Sa « pudeur [s']est éteinte » (v. 679). Plus « rien ne reste à ma grandeur Royale » (v. 668), affirme-t-elle, au comble du désespoir. Cette pudeur, ou plutôt cette fidélité, constitue sur le plan moral « une sorte de

⁴¹¹ *Ibid.*, v. 743.

⁴¹² A. Howe, Introduction à *Didon se sacrifiant*, p. 68.

symétrique » de la *virtus* masculine⁴¹³. Ainsi, embrasser la constance signifie en même temps racheter la faute d'adultère et retrouver la « chaste gloire » (v. 1279). Or, une seule épreuve permet de reconquérir l'une et l'autre : la mort. C'est ce à quoi se prépare Didon tout au long de la pièce, ne sachant comment mettre fin au tourment qui l'accable :

Rassure-toy, mon âme, efforce ta constance.
Tu ne porteras plus du corps la pénitence ; [...]
Sichée, satisfait de sa punition,
Te promet du passé toute abolition⁴¹⁴.

Puis, c'est guidée par un « bras mâle d'effet » (v. 1521) que Didon se dirige vers le bûcher, déterminée à effacer l'image de sa passion avilissante :

Préparée à la mort, ici je m'achemine
Pour accomplir sur moy le vengeance divine,
Pour attendre une fin de trespas renaissans⁴¹⁵.

D'une certaine manière, donc, le théâtre d'Alexandre Hardy accorde une valeur positive aux passions, dans la mesure où il se dégage de leur représentation un enseignement salutaire. Plusieurs moments dans *Didon se sacrifiant* rappellent, sous forme de commentaire philosophique, la nécessité de la constance dans le chemin menant à la sagesse. Citons une dernière fois le chœur qui, dans un discours à portée générale et sentencieuse, s'exprime sur la cause des maux qui affligent « l'imbecille nature humaine » (v. 1531) :

⁴¹³ P. Monat, « Une forme de *virtus* accessible aux femmes : la *patientia* dans la *Consolation à Grégoria* d'Arnobé le Jeune », p. 105. Ainsi la définition de saint Jérôme : *Viros consulatus illustrat, eloquentia in nomen aeternum effert [...]* *Mulieris proprie pudicitia est*, PL 23, 294.

⁴¹⁴ *Didon se sacrifiant*, v. 1455-1462.

⁴¹⁵ *Ibid.*, v. 1731-1733.

La plus part de nos accidents
Ne dérive de la fortune :
Nous en accuson impudents
Celle qui n'a point de rancune,
Veu que les gestes désreglez,
Que mainte passion mauvaise
Trouble le calme de nostre aise,
Et nous précipite aveuglez⁴¹⁶.

Ces passages, en plus de remplir une fonction didactique essentielle, contribuent à la réhabilitation de l'héroïne, dont on fait de la souffrance un « exemple » destiné à l'instruction morale. La mort de Didon illustre la tension qui existe, dans la dramaturgie de la fin du XVI^e siècle, entre l'asservissement aux passions et la maîtrise de soi. Elle rappelle que la seule liberté possible réside précisément dans l'absence de passion (*ataraxia*). Imprégnés comme la plupart de ses contemporains de l'esprit du stoïcisme, Hardy fait d'une tragédie profondément pessimiste une tragédie de l'effort personnel, ou selon les mots de Jacques Maurens, une « tragédie de la force de l'homme »⁴¹⁷. À l'instar de chez Jodelle, le personnage de Didon se présente ici comme une figure centrale de la scène, dont le caractère renvoie au discours sur les vertus stoïciennes, et dont la mort exemplaire s'accorde avec la vocation édificatrice de la tragédie.

La Reine d'Écosse (Montchrestien), ou l'épreuve de la mort

Une dernière pièce de Montchrestien vient clore le cycle des tragédies « stoïciennes », avant que la tragi-comédie ne devienne un genre important à partir des années 1620. Il s'agit de *L'Écossoise, ou le Desastre* (1601), réécrite sous le titre de *La Reine d'Écosse* et parue en 1604 : tragédie politique à sujet d'actualité, puisqu'elle traite de

⁴¹⁶ *Didon se sacrifiant*, v. 1523-1530.

⁴¹⁷ J. Maurens, *La Tragédie sans tragique*, p. 76.

l'exécution de Marie Stuart par sa cousine Élisabeth, survenue quelques années seulement avant la composition de la pièce. Le destin tragique de cette reine, non seulement semble tout indiqué pour dénoncer les excès du pouvoir, mais encore inspire moult réflexions sur la fragilité de la vie, la cruauté du sort, ainsi que sur les misères de la grandeur humaine⁴¹⁸.

Dans le paysage dramatique français, cette pièce est unique, en ce qu'elle oppose, contrairement au schéma courant, une victime féminine à un tyran féminin. Marie Stuart est le symbole de l'innocence opprimée. Devant elle se tient Élisabeth, prête à tout, même au meurtre, pour conserver le pouvoir. La tragédie s'ouvre sur les délibérations du chœur de l'État, lesquelles se prolongent sur presque deux actes. Doit-on mettre à mort cette cousine écossaise, dont la vertu et la beauté portent ombrage au trône d'Angleterre ?

C'est pitié d'occire un femme meschante⁴¹⁹

affirme le Conseiller, pressant la reine d'opter pour la condamnation. À quoi cette dernière répond :

Considerez la bien : elle est mere d'un Roy,
L'espouse de deux Roys, et Reine comme moy⁴²⁰.

Mais ces scrupules ne valent guère que pour quelques répliques. À l'acte III, la décision funeste est rendue publique. Loin de paraître abattue, Marie Stuart l'accueille comme une délivrance, presque avec la joie du martyr :

⁴¹⁸ Les derniers vers de la pièce, qui pourraient résumer à eux seuls la poétique de cette tragédie, rappellent l'instabilité du monde : « De moment en moment on voit tout changer ; / La vie est comme une ombre ou comme un vent léger, / Et son cours n'est à rien qu'à un rien comparable », *La Reine d'Écosse*, v. 1608-1610.

⁴¹⁹ *Ibid.*, v. 169.

⁴²⁰ *Ibid.*, v. 171-172.

En fin vient le moment si long temps attendu
Par qui le doux repos me doit estre rendu.
O jour des plus heureux tu feras qu'une Reine,
Sortant de deux prisons sortira de sa peine [...] ⁴²¹.

En effet, aucune autre tragédie de Montchrestien ne mêle aussi étroitement les thématiques du Portique avec le langage du christianisme, en accord avec la synthèse souhaitée par les humanistes du XVI^e siècle⁴²². La constance de Marie Stuart, par ses allures de souffrance passive, s'assimile à la patience, vertu du Christ en croix, de la Vierge se lamentant silencieusement sur le corps de son fils. De même, le récit de l'exécution, dont se charge le Messager à l'acte V, rappelle l'épisode de la Passion. Silencieuse, la reine monte sur l'échafaud, révélant à l'assemblée un « visage constant » (v. 1425), une « face glorieuse » (v. 1503) que ni « pleurs » ni « soupirs » (v. 1461-1462) ne viennent assombrir. L'apparition a l'effet d'une révélation :

Lors tous les assistants attendris de courage,
Et d'ame tous ravis, regardent son visage,
Lisent sur son beau front le mespris de la mort,
Admirent ses beaux yeux, considèrent son port [...] ⁴²³.

Cette acceptation sereine est la marque des grandes âmes, qui savent que la mort est une « chose trop commune » (v. 1020) pour être pleurée. Pour la reine d'Écosse, la condamnation est un « doux contentement » (v. 1129). « C'est fort peu de mourir [...] », soutient-elle, affichant un mépris de la vie, en même temps qu'un désir d'imiter le Sauveur dans son sacrifice :

⁴²¹ *Ibid.*, v. 943-946.

⁴²² Voir, entre autres, A. Tarrête (dir.), *Stoïcisme et christianisme à la Renaissance*, Paris, Éditions ENS rue d'Ulm, 2006.

⁴²³ *La Reine d'Écosse*, v. 1455-1458.

Je meurs pour toy, Seigneur, c'est ce qui me console.
A ta sainte faveur, mon Sauveur et mon Dieu,
Je recommande l'ame au partir de ce lieu⁴²⁴.

La constance est cette vertu par laquelle l'héroïne reconquiert la liberté, une liberté non plus physique, mais bien philosophique, et qui correspond à l'acceptation du sort. Aussi, en même temps qu'il décrit un monde de malheur, régi par une loi implacable et dominé par une sorte de déterminisme divin, Montchrestien fait la promotion d'un affranchissement personnel, d'un arrachement aux contingences qui ne s'avère possible que dans la foi. Un tel syncrétisme est typique de la dramaturgie humaniste. Pour Françoise Charpentier, la conception tragique de Montchrestien permet l'union d'une sagesse humaine et d'une théologie révélée, puisqu'elle « repos[e] sur une croyance en un Dieu personnel, [...] une confiance en son attention et son amour pour les hommes »⁴²⁵.

De toutes les tragédies écrites pendant le règne d'Henri IV, celles de Montchrestien offrent le système le plus cohérent de pensée morale et métaphysique. Elles seront imitées par plusieurs dramaturges, et jusqu'à Corneille leur influence sera significative. Alexandre Hardy, nous l'avons vu, quoiqu'il ait composé des pièces très éloignées sur le plan du style de celles de son prédécesseur, emprunte à l'univers tragique de Montchrestien dans quelques unes de ses meilleures tragédies, notamment dans *Mariamne* (1605). Comme Marie Stuart, l'héroïne est victime des férocités d'Hérode. Face au tyran, « Fléau de l'innocence, horreur du genre humain »⁴²⁶, elle fait montre d'un noble courage, pressée de donner sa vie en exemple. D'ailleurs, la finale de cette tragédie présente avec celle de *La*

⁴²⁴ *Ibid.*, v. 1500-1503.

⁴²⁵ F. Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, p. 72.

⁴²⁶ *Mariamne*, v. 1431.

Reine d'Écosse de très fortes similitudes. Fièrè et orgueilleuse, dans un tableau qui préfigure l'héroïne cornélienne, Mariamne apparaît sur scène, suscitant l'admiration du public venu assister à son exécution :

O Constance admirable ! ô Reyne infortunée !⁴²⁷

De même, sa marche vers la mort ressemble beaucoup à celle de Marie Stuart dans la pièce de Montchrestien :

Ces reprehensions ne l'émeuvent non plus
Qu'un grand roc rivager est émeu de reflux :
Constante elle poursuit ce funeste voyage [...] ⁴²⁸.

Enfin, c'est tout aussi déterminée qu'elle se livre au bourreau :

Ces propos achevez, un col d'yvoire blanc
Au glaive se presente et de courage franc
L'Executeur invite à frapper sans remise⁴²⁹.

Ces concordances font plus que préciser l'importance de la figure de la femme constante dans la dramaturgie des années 1590-1600. Elles orientent également vers l'idée, appuyée par tout un discours au XVI^e siècle, selon laquelle la *constantia* peut être une vertu féminine. Montchrestien et Hardy ne choisissent pas au hasard des personnages féminins pour incarner les leçons du stoïcisme. En faisant de Mariamne et de Marie Stuart des héroïnes de la constance, ils perpétuent une longue tradition, qui fait de la femme un modèle de patience :

⁴²⁷ *Ibid.*, v. 1431.

⁴²⁸ *Ibid.*, v. 1513-1515.

⁴²⁹ *Ibid.*, v. 1553-1555.

Rien ne peut désormais du repos vous distraire [...] ⁴³⁰

déclare le chœur dans *La Reine d'Écosse*, observant le calme de la reine. Ce repos, dans le langage stoïcien, c'est la tranquillité de l'âme ⁴³¹ : sorte d'équilibre inaltérable, de paisible stabilité qui se traduit par l'absence de passion. « [I]l est possible à l'âme, peut-on lire dans le *De tranquillitate animi*, de se mouvoir d'une allure toujours égale et aisée [...], sans se départir jamais de son calme, s'exalter ni se déprimer » ⁴³². Force est de constater que les enseignements de Sénèque concernent très directement le sens de la dramaturgie chez des poètes comme Hardy ou Montchrestien. L'*ataraxie*, c'est bien l'état auquel parviennent Mariane et Marie Stuart, après avoir subi l'emprisonnement et la calomnie. C'est enfin celui auquel les dramaturges convient le spectateur, dans le contexte agité de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle.

La femme constante

Que des femmes, et non des hommes, incarnent la vertu de constance dans la tragédie de Montchrestien peut sembler paradoxal, eu égard aux préjugés qui définissent habituellement la « nature » féminine. Et pourtant, nous le disions, tout un discours, qui remonte à l'Antiquité, fait de la constance sinon un caractère féminin, du moins une vertu qui lui est accessible au même titre qu'à l'homme.

⁴³⁰ *La Reine d'Écosse*, v. 1331.

⁴³¹ Sénèque consacre un traité à cette disposition de l'âme : « L'objet de tes aspirations est d'ailleurs une grande et noble chose, et bien près d'être divine, puisque c'est l'absence de trouble. Les Grecs nomment cet équilibre de l'âme *euthymia* [...]. Moi je l'appelle "tranquillité" [...]. », *De la tranquillité de l'âme* (trad. R. Waltz), II, 3.

⁴³² *Ibid.*, II, 4.

Les Écritures, d'abord, sont riches en exemples. La topique de la constance y apparaît sous différentes formes, et notamment sous celle de la patience⁴³³. Sarah, épouse d'Abraham, Rébecca, « en qui Clément d'Alexandrie voyait l'annonce de la patience de l'Église »⁴³⁴, ainsi que Rachel, mère de Joseph, s'illustrent comme des modèles de *patientia* ; leurs diverses représentations dans l'Ancien Testament soulignent tantôt leur courage, tantôt leur persévérance. De même, la figure de la Vierge se distingue par sa capacité à endurer les épreuves. De toutes les femmes mentionnées dans la Bible, Marie est très certainement celle qui incarne le plus la patience, vertu chrétienne par excellence : « Si donc nous voulons nous efforcer d'être les enfants de Marie, écrit saint Alphonse de Liguori, il faut nous efforcer d'imiter sa patience »⁴³⁵. Et plus loin d'ajouter : « Sa présence sur le Calvaire, auprès de Jésus expirant sur la croix, nous fait assez comprendre combien grande et sublime fut la patience de la sainte Vierge »⁴³⁶. À l'instar de Judith dans la tradition judaïque, la Vierge est une « femme courageuse », une « femme forte », mais dont la constance repose sur la foi. Ses vertus, rappelle saint Alphonse, font plus que correspondre aux vertus féminines traditionnelles ; elles coïncident avec l'esprit même du christianisme : « Dieu nous a donné, en la sainte Vierge Marie, le modèle de toutes les

⁴³³ Les néostoïciens procéderont à cette synthèse : « La vraie mère de constance est la patience et l'humilité », J. Lipse, *De constantia*, p. 28.

⁴³⁴ P. Monat, « Une forme de *virtus* accessible aux femmes », p. 108.

⁴³⁵ Saint Alphonse de Liguori, *Les Gloires de Marie*, p. 408.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 408.

vertus, mais particulièrement de la vertu de patience »⁴³⁷. C'est du reste un lieu commun de l'exégèse biblique que de faire de Marie une nouvelle Ève, mère de tous les hommes⁴³⁸.

De nombreuses pages de la littérature chrétienne antique traitent de cette patience, considérée comme un critère de la sainteté. La *Consolation à Grégoria*, longtemps attribuée à saint Jean Chrysostome, fait de la *patientia* l'équivalent féminin de la *virtus* masculine. Il ressort de ce texte un point de vue tout à fait favorable à la femme. L'auteur étale un riche catalogue d'*exempla* de femmes qui se sont démarquées par leur façon de porter en silence la souffrance et le deuil. Il rappelle que le malheur n'est qu'un état passager, une étape vers les joies éternelles. Surtout, il établit, sur la base des *testimonia* bibliques, un lien étroit entre la féminité et la vertu de patience : « [...] derrière toutes les vertus [de la femme], si diverses soient-elles, si éloignées semblent-elles de la résignation, c'est toujours la *patientia* qui est présente »⁴³⁹.

Durant le Moyen Âge et la Renaissance, plusieurs figures féminines personnifient la constance, mais la plus importante est sans doute Griselda, dite « la patiente ». Boccace consacre la centième et dernière nouvelle du *Décameron* à l'histoire de cette jeune bergère martyrisée, victime des ignobles persécutions de son époux le marquis de Saluces. En 1373, Pétrarque reprend le conte et y apporte de profonds remaniements. Il fait de Griselda l'allégorie du parfait chrétien face aux épreuves que Dieu lui envoie. Rapidement, le

⁴³⁷ Saint Alphonse de Liguori, *Les Gloires de Marie*, p. 408.

⁴³⁸ « The Virgin Mary is the second Eve [...]. Her virtues are those of humility, patience, obedience [...]. These are in no way inconsistent with traditional female virtue, and Mary can therefore easily be transformed into a perfect model of womanhood », I. MacLean, *The Renaissance Notion of Women*, p. 23.

⁴³⁹ P. Monat, « Une forme de *virtus* accessible aux femmes », p. 109.

personnage, par « son absence de révolte, [...] son acceptation presque sereine »⁴⁴⁰ de la souffrance, devient un modèle de vertu dans toute l'Europe chrétienne. Dans les *Seniles*, Pétrarque déclare : « [...] ce n'est pas tant pour inciter les dames de notre temps à imiter la patience de cette épouse, qui ne me semble guère imitable, que pour inciter les lecteurs à imiter au moins la fermeté d'âme de cette femme, afin que ce qu'elle a accordé à son mari, ils l'osent accorder à Dieu »⁴⁴¹. De même que Job représente la justice, Griselda est érigée en icône de la *patientia*. Enfin, son importance dans la culture de la Renaissance est considérable : entre le XIV^e et XVI^e siècle, le mythe connaît d'innombrables imitations et engendre de multiples commentaires⁴⁴².

Cette tendance naturelle du caractère féminin pour la résistance à la douleur est également soulignée dans les consolations stoïciennes⁴⁴³. Sénèque, dans la *Consolation à Marcia*, commence par louer la fermeté de la Romaine : « J'ai été rassuré par votre vigueur d'âme bien connue, et par ce courage dont vous avez donné une éclatante preuve »⁴⁴⁴. Une pareille force – qui n'est pas sans rappeler celle des héroïnes de Montchrestien – confère à Marcia un *ethos* masculin. La femme constante est une *virago*, c'est-à-dire, littéralement, une « femme virile »⁴⁴⁵. Nous avons vu qu'il s'agissait là d'un *topos* abondamment repris par la tragédie de la fin du XVI^e siècle. La *virilitas* désigne la qualité de l'être qui, peu

⁴⁴⁰ J.-L. Nardonne, *L'Histoire de Griselda : une femme exemplaire dans les littératures européennes*, p. 20.

⁴⁴¹ *De oboedientia et fide uxoria*, dans *Seniles*, XVII, 3, repris dans *L'Histoire de Griselda*, p. 95.

⁴⁴² Sur cette diffusion, voir R. Morabito, « La diffusione della storia di Griselda dal XIV al XX secolo », *Studi sul Boccaccio*, vol. XVII, 1988, p. 236-285.

⁴⁴³ Ainsi Guillaume du Vair, dans le *Traité de la constance et consolation ès calamitez publiques* : « Je vous rapporterais les exemples des anciens si frequens que rien plus, non pas d'hommes, mais de femmes mesmes qui ont soustenu de longues et douloureuses maladies avec tant de constance que la douleur leur a plustot emporté la vie que le courage », p. 91.

⁴⁴⁴ *Consolation à Marcia* (trad. R. Waltz), I, 1.

⁴⁴⁵ Cf. Genèse 2:23 : « dixitque Adam hoc nunc os ex ossibus meis et caro de carne mea haec vocabitur virago quoniam de viro sumpta est. »

importe le sexe, parvient à la maîtrise de soi. Dans la *Consolation à Helvia*, Sénèque met sa mère en garde contre les « faiblesses ordinaires » de son sexe, y opposant une vigueur toute masculine :

Tu ne peux donc, pour légitimer ta douleur, alléguer le titre de femme, puisque tu t'es par tes vertus placée en dehors de ton sexe : tu dois rester aussi étrangère à ses larmes que tu ne l'as été à ses vices⁴⁴⁶.

Ainsi, Marcia et Helvia sont des exemples vivants de courage, non de ce courage guerrier, qui est le lot des hommes, mais du courage de l'âme, qui donne de l'éclat aux actions. De tels portraits de femmes sont nombreux chez les historiens latins. Au chapitre VII du troisième livre de ses *Faits et dits mémorables*, qui s'intitule précisément « *De la constance* », Valère Maxime raconte avec quel sang-froid Sempronia, femme de Scipion Emilien, supporta l'injure que lui fit subir un tribun de la plèbe :

Mais toi, devant cet homme qui était un monstre qu'on avait fait sortir de je ne sais quelles ténèbres et dont l'audace exécration cherchait à usurper une parenté qui ne lui appartenait pas, tu lui as fait faire place nette⁴⁴⁷.

Au XVI^e siècle, Guillaume du Vair, dans le *Traité de la constance* (1594) soutient encore la valeur exemplaire de l'endurance féminine :

Je vous rapporterais les exemples des anciens si fréquents que rien plus, non pas d'hommes, mais de femmes mesmes qui ont soutenu de longues et douloureuses maladies avec tant de constance que la douleur leur a plutôt emporté la vie que le courage⁴⁴⁸.

⁴⁴⁶ *Consolation à Helvia* (trad. R. Waltz), XVI, 5.

⁴⁴⁷ *Faits et dits mémorables* (trad. R. Combès), IV, II, 3.

⁴⁴⁸ *Traité de la constance et consolation ès calamitez publiques*, p. 91.

Il cite l'exemple de sa propre sœur, qui, dans la maladie, a su montrer « un esprit si entier, un courage si invincible, que ses propos, [...] n'ont été que consolations à ceux qui la voyoient [...] »⁴⁴⁹. Enfin, Pierre Charron, dans le *Traité de la sagesse* (1601), estime que la patience est un caractère distinctif de la femme, sur lequel même l'homme le plus sage devrait prendre exemple⁴⁵⁰.

À ces exemples littéraires il convient finalement d'ajouter les exemples tirés des recueils d'emblèmes du XVI^e siècle⁴⁵¹, dans lesquels la vertu de constance est régulièrement représentée sous les traits d'une femme. L'ouvrage de Jean-Jacques Boissard (*Les Emblemes*, 1595), de même que celui de Georgette de Montenay (*Emblèmes ou devises chrestienne*, 1567-1571), contiennent plusieurs gravures illustrant la *constantia* comme une reine majestueuse, ou encore comme une muse tenant une corne d'abondance. Dans les années qui suivent la diffusion de l'*Emblematum liber* (1531) de l'italien Andrea Alciato en France, l'emblématique acquiert dans la culture humaniste un prestige qui ne le cède en rien à celui de la tragédie⁴⁵². Montchrestien, comme la plupart de ces contemporains, devait connaître ses ouvrages, qui fournissaient aux dramaturges un précieux répertoire topique. Cela explique en grande partie pourquoi il revient à la femme, dans son théâtre, d'incarner la vertu de constance.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁵⁰ Cf. *Traité de la sagesse*, p. 563.

⁴⁵¹ Sur cette question voir Daniel Russell, *Emblematic Structures in Renaissance French Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 1995.

⁴⁵² « The emblem helped to some extent to shape virtually every form of art and communication during the sixteenth and seventeenth centuries », P. M. Daly, *Emblems from Alciato to the Tattoo*, p. XIX.

En somme, l'abondance et la variété des exemples convoqués ici montrent que l'idée selon laquelle la constance peut constituer une vertu féminine est profondément ancrée dans les mentalités, au point de former un phénomène doxique global, touchant aussi bien à l'illustration et à la philosophie, qu'au théâtre et à la morale. Comme dans le cas de l'emblème, la mise en scène de la femme constante dans le théâtre du tournant du XVII^e siècle fonctionne comme une *personnification* dont le message est toujours plus ou moins explicite. Le personnage de Sophonisbe représente clairement et pour ainsi dire « littéralement » ce qu'il signifie. Pour le dramaturge, il est une figure emblématique, un symbole que le public est à même de reconnaître et d'apprécier ; au spectateur, il se révèle un signe éloquent qui, par sa forme et sa nature, entraîne une identification spontanée. Ce serait donc une erreur de considérer l'image de la femme constante comme une *allégorie*, au sens où elle s'entend traditionnellement, c'est-à-dire une proposition à double sens. Sa signification n'est en aucun cas cachée. Elle n'est pas à déchiffrer, bien au contraire, elle s'intègre au discours, se donne comme une évidence. Dans la mesure où ce qui est en jeu ici est un principe d'incarnation, les personnages féminins chez Montchrestien se présentent bel et bien comme les formes charnelles et sensibles de la *constantia*.

Une poétique de l'exemplarité

Mais ce n'est pas tout de réfléchir à l'aspect symbolique des personnages féminins dans ce théâtre. Il faut encore souligner que la figure de la femme constante s'inscrit chez Montchrestien, comme chez de nombreux dramaturges de son époque, dans le cadre d'une poétique de l'exemplarité, dont le rôle relativement au devoir d'éducation de la tragédie (*docere*) est fondamental. En personnifiant une vertu hautement admirable, les figures

féminines s'identifient au « projet moral de la tragédie »⁴⁵³. Elles participent à l'édification du public.

Pour comprendre quelle place occupe le principe d'exemplarité dans le théâtre de la fin de la Renaissance, il faut revenir à la notion même de « tragique ». Comme la plupart des auteurs dramatiques de son temps, Montchrestien a de cette idée une vue philosophique bien plus que dramaturgique. Il s'agit pour lui d'un sentiment qui repose sur la prise de conscience du malheur, de la toute-puissance du destin, de l'infortune attachée à la vie de tout homme – sentiment qui prend tout son sens, il va sans dire, dans le contexte trouble des guerres civiles. Par conséquent, la dramaturgie de Montchrestien, et plus généralement celle des poètes humanistes, se caractérise par un statisme au niveau de l'action, par une tendance marquée pour les longues tirades et les réflexions philosophiques. Mais surtout, elle se distingue par un style hautement didactique, qu'il convient de mettre en parallèle avec l'influence de la doctrine néostoïcienne.

En effet, la finalité instructive de la tragédie, dans des pièces comme *La Carthaginoise* ou *Marie Stuart*, repose sur une pédagogie des passions fortement inspirée de la philosophie du Portique. Cela se signale par un vocabulaire, une série d'images (le bateau naviguant sur une mer déchainée, la balance, la roue de Fortune, etc.), mais aussi par une rhétorique sentencieuse qui enjoint à la maîtrise de soi⁴⁵⁴. Selon certains critiques, leur nombre élevé d'aphorismes dans ce théâtre ferait même de Montchrestien le

⁴⁵³ F. Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, p. 46.

⁴⁵⁴ J. Maurens affirme, en parlant de Montchrestien : « Son originalité relative consiste à saupoudrer la pièce de maximes d'allure stoïcienne », *La Tragédie sans tragique*, p. 124.

dramaturge « le plus "sentencieux" de la génération théâtrale du second tiers du siècle »⁴⁵⁵. De fait, si l'on procède à une comparaison avec le théâtre de Garnier, on s'aperçoit que la proportion de sentences varie significativement de l'un à l'autre. Elles représentent environ 12,5% de l'ensemble de la tragédie des *Juifves*, et grimpent à 27% dans *La Carthaginoise* de Montchrestien⁴⁵⁶. C'est là une augmentation notable, qui indique combien sont sollicitées les techniques oratoires dans le théâtre de la Renaissance. D'une tragédie où l'instruction est subordonnée aux effets pathétiques, on passe à une tragédie de la « conscience pédagogique »⁴⁵⁷, où la préférence est accordée au discours et aux délibérations philosophiques.

Plus significativement encore, l'abondance de sentences dans le théâtre de Montchrestien traduit une certaine conception du spectacle tragique. Avec lui, souligne Françoise Charpentier, la tragédie « va vouloir se faire consciemment exemplaire [...] »⁴⁵⁸. Le projet est clairement formulé dans les pièces liminaires de son théâtre, où toute la question du « plaisir » de la représentation est occultée au profit de son utilité. La tragédie est une « escole ouverte à tous venans, où l'on apprend à mespriser les choses grandes de ce monde, [...] et à tenir droite la raison parmi les flots et tempestes de la vie [...] »⁴⁵⁹. L'image de l'« école », qui n'est pas sans rappeler les origines « scolaires » de la tragédie renaissante, est reprise dans les *Stances sur les tragédies d'Antoine de Montchrestien*, afin de souligner l'intention morale du genre :

⁴⁵⁵ F. Charpentier, *Pour une poétique de la tragédie humaniste*, p. 53.

⁴⁵⁶ Ces chiffres proviennent de l'analyse de F. Charpentier.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁵⁹ « Dédicace au prince de Condé », dans *Les Tragédies*, p. vi.

Digne Ecole des Roys s'ils y vouloient apprendre !
Belle leçon des Grands s'ils la sçavoient comprendre !⁴⁶⁰

On ne saurait affirmer plus clairement la double dimension aristocratique et pédagogique de la tragédie. Le théâtre de Montchrestien s'adresse au roi, aux nobles, aux personnages de haute condition. Il implique une portée générale, prétend à l'universalité. Le dramaturge décrit pour le prince les grandes qualités de l'âme, afin d'éveiller en lui le goût de la vertu :

C'est d'une émulation des actions genereuses que sont éveillées,
nourries et fortifiées en nos ames ces estincelles de bonté, de prudence
et de valeur, qui comme un feu divin son meslées en leur essence⁴⁶¹.

Jean de la Taille, en dédiant son *Art de la tragédie* à la « Très haute princesse Henriette de Clèves », suggère l'idée que la tragédie puisse proposer quelques leçons dignes d'intéresser les grands. À son tour, Garnier dans ses dédicaces souligne le caractère exemplaire du malheur qui frappe ses héros⁴⁶². Ce principe d'exemplarité était depuis Aristote un trait spécifique de la tragédie. Mais il revient à Montchrestien, plus qu'à ses prédécesseurs, de l'avoir théorisé et intégré systématiquement à sa poétique. La tragédie doit, au moyen de sujets édifiants, enseigner aux grands de ce monde :

Les Tragédies, pour le seul respect de leur sujet, ne meritent moins
d'estre leües des Princes, nés et nourris aux lettres et à la vertu, que
d'autres livres qui portent des tiltres plus specieux et plus serieux en
apparence⁴⁶³.

⁴⁶⁰ Brinon, « Stances sur les tragédies d'Antoine de Montchrestien », dans *Les Tragédies*, p. viii.

⁴⁶¹ « Dédicace au prince de Condé », dans *Les Tragédies*, p. vi.

⁴⁶² Garnier écrit dans la dédicace des *Juifves*, adressée au duc de Joyeuse : « C'est un sujet delectable, & de bonne & sainte edification ».

⁴⁶³ « Dédicace au prince de Condé », dans *Les Tragédies*, p. xlviii.

Un certain Bosquet, que F. Charpentier croit être un ministre de l'Église Réformée de Caen, résume en quelques vers le projet de Montchrestien :

Il a voulu monter sur la Tragique Scène,
Et chanter l'incertain de la grandeur humaine, [...]
Enseigner les vertus, et les vices reprendre,
Afin de n'estre veu seulement bien-disant,
Mais aussi que chacun profite en le lisant⁴⁶⁴.

Or, cette vertu que chacun est invité à embrasser, qu'est-ce sinon la *constantia*, centrale dans le système éthique du stoïcisme ? Le « profit » dont parle Bosquet, qu'est-ce sinon un affermissement du jugement qui protège contre les passions ? Ici intervient la figure de la femme constante. Parce qu'elle se présente dans le théâtre de Montchrestien comme une vertu destinée à l'imitation, la constance féminine constitue un *exemplar*, au sens où l'entend la tradition rhétorique depuis Quintilien : une preuve de nature inductive qui repose sur l'illustration d'un modèle⁴⁶⁵. L'argument est le suivant, celui-là même que Montchrestien s'emploie à démontrer dans la tragédie *Les Lacènes* : plus la tragédie met en scène un caractère qui s'éloigne des stéréotypes, plus elle étonne, plus elle subjugue, et par là fournit au spectateur une matière « exemplaire ». Dans son ouvrage intitulé *Argumentaires de l'une et l'autre espèces de femme*, Marie-Claude Malenfant a montré comment l'*exemplum* dans les discours littéraires sur la femme repose sur un principe de

⁴⁶⁴ « Sur les tragédies de Monsieur de Montchrestien », dans *Les Tragédies*, p. xvi.

⁴⁶⁵ La différence entre l'*exemplum* et l'*exemplar*, rapporte Balbus dans le *Catholicon* (1510), réside dans leur fonction discursive. Dans un contexte d'argumentation, l'*exemplum* peut prouver ou orner une cause, mais n'implique pas nécessairement et obligatoirement l'idée d'exemplarité. L'*exemplar*, quant à lui, est employé dans un contexte d'exhortation ou de dissuasion : « Il s'agit d'un emploi spécialisé de l'*exemplum*, qui correspond à une visée délibérative ou didactique », M.-C. Malenfant, *Argumentaires de l'une et de l'autre espèces de femme*, p. 48.

réversibilité, lequel découle de la valeur contradictoire de la nature féminine⁴⁶⁶. L'*exemplar* frappe d'autant plus l'imagination, emportant avec lui l'adhésion du destinataire, qu'il renverse les idées reçues et contredit le discours commun. Il tire sa puissance de son statut paradoxal. Ainsi en est-il des *exemplaria* de femmes constantes dans le théâtre de Montchrestien. En incarnant exactement le contraire de la femme volage, de la femme sujette à la passion, la femme constante se présente comme un parangon⁴⁶⁷ guidant le spectateur vers la vertu, lui insufflant cette fermeté d'âme qui est la plus haute expression de la *constantia*.

Les Lacènes, dernière tragédie de Montchrestien, met en scène de manière particulièrement éloquente ce mécanisme de réversibilité par lequel l'*ethos* féminin acquiert le statut d'*exemplar*. Tout au long de cette pièce, les personnages féminins sont représentés suivant le modèle de la déploration, dans des scènes qui rappellent le théâtre de Garnier. S'abandonnant à la passion, elles n'ont de cesse de se lamenter, de plaindre leur sort, de dénoncer la cruauté dont elles sont victimes. Cependant, face au courage de leurs époux, elles finissent par adopter une posture héroïque, et décident de se donner la mort avec une constance qui ne laisse pas de susciter l'étonnement :

⁴⁶⁶ « De fait, les discours sur la femme s'avèrent particulièrement appropriés à l'étude du statut de l'*exemplum* dans la mesure où il mettent en présence une tradition endoxale, fortement codifiée, peu à peu concurrencée par une tradition paradoxale qui, en tenant de démontrer la supériorité de la femme sur l'homme, constitue la réplique *au* et *du* discours qui lui est antérieur », *ibid.*, p. 2.

⁴⁶⁷ « Paragon, c'est une chose si excellemment parfaite, qu'elle est comme une idée, un sep et estelon à toutes les autres de son espèce, et lesquelles on rapporte à luy, pour sçavoir à quel degré de perfection elles atteignent », J. Nicot *Thresor de la langue française*, 1606, cité par M.-C. Malenfant, *Argumentaires de l'une et de l'autre espèces de femme*, p. 54.

Patience admirable et digne de louange !
Exemple de courage, et certes bien estrange
En ce sexe tenu si capable d'effroy [...].
Je vien d'y contempler tant et tant de constance,
Qu'à mes propres yeux mesme à peine ay-je creance,
Et que je sen mes sens de merueille abatus [...] ⁴⁶⁸.

Le Messenger est surpris par tant de courage, parce qu'un tel *ethos* va contre le caractère ordinaire des femmes dans cette pièce. Mais il n'en est pas moins édifié. La constance des Lacènes est d'autant plus exemplaire, pourrait-on dire, qu'elle est féminine ; elle est d'autant plus admirable qu'on la trouve là on ne l'attendait pas. Ainsi, l'inversion des énoncés du discours endoxal entraîne une promotion de l'image de la femme, une forme d'exemplarité dont se sert le dramaturge afin d'instruire son public :

Tu peux y voir combien la discipline augmente le courage, et combien le courage honore la discipline. Et d'avantage encor, comme les femmes qu'on estime naturellement timides, à l'imitation de leurs maris et parents font paroistre une constance qui ne cède en rien à celle des hommes plus généreux ⁴⁶⁹.

Annonçant les héroïnes de Corneille, les Lacènes sont la preuve éclatante que la constance est une vertu qui transcende la barrière des sexes. En elles s'accomplit le but ultime du spectacle tragique tel qu'a pu le concevoir un poète comme Montchrestien : le *docere*, l'édification morale, l'élévation de l'âme vers la sagesse.

⁴⁶⁸ *Les Lacènes*, v. 1657-1665.

⁴⁶⁹ *Les Tragédies*, p. 298.

CHAPITRE 6 – LA PUDEUR

Ce qui distingue le plus la tragédie renaissante de la tragédie classique est la question des bienséances. Nous avons montré au chapitre II que les poètes du premier tiers du XVII^e siècle voyaient dans la figure de la femme charmante un moyen de plaire au public. À cela il convient d'ajouter que les sentiments honnêtes et civils mis en scène dans le théâtre des années 1640-1650 participent aussi du charme du spectacle. Tous les théoriciens de l'âge classique, cela est bien connu, insistent sur la nécessité de respecter les bienséances dans les mœurs et les caractères représentés. Ils en feront une règle nouvelle, à laquelle le dramaturge ne pourra plus déroger, sans quoi il heurterait la sensibilité du spectateur, et risquerait de compromettre irrémédiablement son plaisir.

Le progrès des civilités qui caractérise les premières décennies du XVII^e siècle apparaît particulièrement dans la progression du seuil de la pudeur. L'historien Norbert Élias a montré comment la curialisation de la couche supérieure de la société à partir du bas Moyen Âge entraîne une rationalisation des comportements : « Plus la dépendance des hommes vis-à-vis de leurs semblables s'accroît, et plus ils prennent l'habitude de s'observer réciproquement »⁴⁷⁰. Il en résulte selon lui une peur fondamentale, qui repose sur un sentiment de gêne. À mesure que se resserrent les chaînes d'interdépendances, la nécessité de l'autocontrôle se précise, qui se donne pour règle première la pudeur.

⁴⁷⁰ N. Élias, *La Dynamique de l'Occident*, p. 275.

Au théâtre, les personnages féminins se sont imposés très rapidement comme les « représentants » de la pudeur. Dès les années 1620 se multiplient les héroïnes au caractère marqué par la retenue et la continence. Ces dernières incarnent une nouvelle forme d'héroïsme féminin, fondée non plus sur la vertu de piété ou de constance, mais sur un idéal de modestie. En vérité, cette association entre les figures féminines et la pudeur ne surprend guère, si l'on examine le discours sur la femme dans le deuxième tiers du XVII^e siècle. Dans le contexte de l'essor de la préciosité, la pudeur apparaît comme un élément constitutif de l'honnêteté féminine, telle que la définissent des moralistes comme Nicolas Faret et Jacques Du Bosc (nous reviendrons sur cette question plus en détails au chapitre suivant).

Envisagée sous cet angle, la pudeur féminine s'accorde parfaitement à la règle des bienséances⁴⁷¹ qui se répand au théâtre à partir des années 1630. Elle est au cœur d'une dramaturgie basée sur la grâce des manières et la pureté des sentiments. Pour La Mesnardière, la pudeur féminine confère à la scène sa noblesse. Pour d'Aubignac, elle assure à la tragédie un certain *decorum* « conforme aux mœurs [...] des spectateurs »⁴⁷². Ainsi, l'*ethos* féminin coïncide à nouveau avec les règles du théâtre. Le spectacle de la pudeur féminine, parce qu'il engage les bienséances, est exactement ce qui constitue pour les dramaturges de l'époque le plaisir de la représentation théâtrale (*delectare*).

⁴⁷¹ Rappelons la définition classique de Jacques Scherer, qui fait écho à l'énoncé de d'Aubignac : « La bienséance est une exigence d'ordre moral ; elle demande que la pièce de théâtre ne choque pas les goûts, les idées morales, ou, si l'on veut, les préjugés du public », *La Dramaturgie classique*, p. 383. On ne doit pas confondre cette notion avec celle de convenance, qui concerne la conformité du personnage avec ce qui fonde typiquement son caractère. Jacques Scherer cite Marmontel : « Lorsqu'on a fait parler et agir un personnage comme il aurait agi et parlé dans son temps, on a observé les convenances », *ibid.*, p. 383.

⁴⁷² D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, p. 276.

Les héroïnes de la pudeur

Pudeur et galanterie (Théophile de Viau, Gabriel Gilbert)

De même que l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé marqua profondément le roman pastoral dans la première moitié du XVII^e siècle, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (1621), unique tragédie de Théophile de Viau, exerça au moins jusqu'à Racine une influence durable sur le théâtre dit « galant »⁴⁷³. Cette pièce réunit tous les traits qui définiront la tragédie des années 1650. Elle est la première, en effet, à mêler le discours tragique au code de la galanterie⁴⁷⁴. Pyrame aime tendrement Thisbé, mais il a comme rival le roi Narbal, qui s'interpose entre les deux amants. C'est donc en cachette qu'il reçoit d'elle des promesses de fidélité, jusqu'à ce que, la croyant morte, il expire d'amour sur les lieux de leur union. Toute la tragédie est remplie de ces sentiments doux et de ces rêves pastoraux qui caractérisent les figurations galantes. Dans ce type de pièce qui propose le schéma de l'amour impossible, la femme est le personnage central. En continuité avec la tradition de l'amour courtois, et en particulier avec le modèle institué par le mythe de Tristan et Iseult, c'est vers elle que tend toute la quête du héros. La délicatesse du langage, tout comme l'affabilité des manières, sont des marques de respect qu'exige sa présence, et par lesquelles le galant entend lui plaire.

⁴⁷³ Selon Carine Barbafieri, les critères qui permettraient de définir ce qu'est une tragédie « galante » se trouvent invalidés dès lors que la notion même de galanterie « n'est nullement comprise comme une norme inflexible » (*Atrée et Céladon*, p. 30). Tout au plus pouvons-nous parler de « tentation galante » pour désigner le phénomène par lequel la galanterie pénètre progressivement dans la dramaturgie tragique à partir des années 1630.

⁴⁷⁴ Sur l'importance du modèle galant en littérature, voir entre autres Delphine Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2001, de même qu'Alain Viala, *La France galante*, Paris, PUF, 2008.

Par ailleurs, la tragédie de Théophile introduit la distinction, observée par Furetière, entre la pudeur et la pudicité. Le mot pudeur au XVII^e siècle, conformément à son étymologie (*pudor*), renvoie en premier à l'honnêteté, à la retenue ; c'est la gêne ou la « honte naturelle qu'on a de faire quelque chose de déshonnête, ou de mauvais »⁴⁷⁵. De son côté, la pudicité (*pudicita*) concerne la chasteté, la pureté des mœurs : « vertu, dit Furetière, qui fait abstenir des plaisirs illicites »⁴⁷⁶. L'une et l'autre définitions se rapportent à la notion de bienséance (ceci explique sans doute pourquoi les deux mots sont souvent employés comme synonymes dans le théâtre de l'époque). Elles servent à désigner, d'une part, un *ethos* basé sur l'idée de modestie, d'autre part, un contrat de fidélité conjugale s'appliquant à la sphère domestique. Enfin, dans son sens général, la pudeur au XVII^e siècle fonde le respect et la dignité de la personne soumise au jugement collectif⁴⁷⁷.

Aussi, quand Thisbé s'écrie : « Dieux ! que je suis timide ! » (v. 1148), c'est à sa pudeur et non à sa pudicité qu'elle fait référence. Thisbé est amoureuse de Pyrame, mais la décence lui défend d'avouer ouvertement son inclination. Cette réserve, qui oblige à toutes sortes de circonlocutions typiques du langage galant, définit le caractère de l'héroïne. En témoigne son hésitation, lorsque vient le temps de livrer son secret :

[Mon amour],
Je ne le dis qu'à vous, ruisseaux, antres, forests,
A qui mesme Diane a commis ses secrets⁴⁷⁸.

⁴⁷⁵ A. Furetière, *Dictionnaire universel*, t. III, p. 398.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 398.

⁴⁷⁷ Voir Jean-François Thomas, « *Pudicitia, impudicitia, impudentia* dans leurs relations avec *pudor* : étude sémantique », *Revista de Estudios Latinos*, 5, 2005, p. 53-73.

⁴⁷⁸ *Les Amours tragique de Pyrame et Thisbé*, v. 937-938.

Dans cette scène où Thisbé confie sa passion à Bersiane, sa servante, l'héroïne apprend la pudeur à laquelle est astreint son sexe. Une jeune fille ne saurait souffrir qu'on lui parle effrontément d'amour. Elle ne doit jamais prêter l'oreille aux mots doux qu'on lui murmure, et

Sur tout de bien deffendre, et l'esprit, et les yeux,
Des pointes dont Amour un jeune sang reveille [...] ⁴⁷⁹.

Pyrame aura beau se faire insistant, la pudeur de Thisbé empêche qu'elle donne libre cours à son sentiment. C'est, dira Bersiane, une question d'obéissance et d'honneur. De même que la témérité détermine le comportement de l'amant, la censure caractérise le jeu de la maîtresse.

Certes, les héros de Théophile, tout amoureux qu'ils sont, ne sont pas les parfaits galants du roman d'Urfé. Ils transgressent rapidement les interdits que la bienséance impose pour s'avouer leur amour sans contrainte. La situation dramatique est quelque peu différente dans *Les Amours de Diane et d'Endimion*, de Gabriel Gilbert (1657), tragédie dont le titre rappelle celle de Théophile, et dans laquelle le ton de la galanterie est donné dès le prologue. Dans un décor qui s'inspire de l'univers pastoral, Amour paraît sur scène, décrivant de quelle flèche il piqua le cœur de Diane pour le berger Endimion :

Entre Amants il n'est plus ny grandeur ni bassesse,
Je scay rendre un berger digne d'une Deesse ⁴⁸⁰.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, v. 413-414.

⁴⁸⁰ *Les Amours de Diane et d'Endimion*, acte I, sc. 1.

Comme dans la tragédie de Théophile, le code de la galanterie permet de niveler les différences de conditions. Et la première loi de ce code, que maîtrise parfaitement Endimion, c'est le respect de la pudeur :

Son respect qui s'accorde avec ma modestie
M'apprend que mon amour naît de la sympathie⁴⁸¹,

affirme Diane à la Nuit, sachant bien quel devoir de discrétion lui incombe.

Ainsi votre pudeur à vos désirs contraire,
S'oppose constamment à ce qui peut vous plaire⁴⁸².

À l'instar de Thisbé, Diane éprouve de l'amour pour Endimion, mais elle a « trop de retenuë » pour le lui avouer. Cette circonspection explique un discours alambiqué et parsemé d'équivoques : « Il ne faut jamais qu'une femme fasse entendre de sa propre bouche à un homme qu'elle a de l'amour pour lui »⁴⁸³, écrit l'abbé d'Aubignac dans *La Pratique du théâtre*, énonçant un principe qui a ici valeur de règle dramaturgique.

De son côté, Endimion oscille entre l'obligeance et la témérité. Il aborde Diane « avec grâce », multipliant les « petites façons »⁴⁸⁴ :

Ah ! Diane, je scay que je suis téméraire,
Quand j'ose vous aimer, ou m'efforce à vous plaire⁴⁸⁵.

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, p. 167.

⁴⁸⁴ « Naturellement la pudeur aime beaucoup les petites façons [...] », Ch. de Méré, cité par A. Furetière, *Dictionnaire universel*, t. III, p. 398.

⁴⁸⁵ *Les Amours*, acte II, sc. 2.

Mesurée, par crainte d'une trop grande audace, sa conduite apparaît calquée sur celle que décrit Gabriel Gilbert dans *L'Art de plaire* (1656) :

Déclarer son amour est un grand coup d'éclat,
Il faut pour ce chef-d'œuvre un esprit délicat,
Il faut pour épargner la pudeur d'une Dame
En des termes obscurs luy découvrir sa flamme⁴⁸⁶.

En effet, la scène II de l'acte premier des *Amours de Diane* offre un bel exemple des manèges auxquels oblige la pudeur. Peinant à contenir son enthousiasme, Endimion fait le récit de sa rencontre avec la déesse :

Je l'aborde en tremblant de crainte et de respect, [...]
Sur un lit de gazon me fait seoir auprès d'elle,
Et pour mieux r'asseurer mes timides esprits,
Mêle à son entretien d'agréables souris.
Le Dieu qui me fait voir sa belle gorge nuë,
Et semble m'accuser de trop de retenuë,
Par un beau mouvement m'inspire le dessein,
De luy prendre une fleur qu'elle avait dans le sein :
Ma main s'avançant trop la sienne me repousse,
Mais d'un air si touchant, d'une façon si douce,
Que je vis qu'elle estoit sensible à mon désir⁴⁸⁷.

Le titre d' « Amant » ne désigne pas que l'état amoureux. Il vient avec des obligations, au premier rang desquelles la délicatesse, qui pourrait se définir dans cette tragédie comme une tendre et respectueuse affection. Le héros ne forcera pas les confidences de Diane ; ce serait offenser la pudeur. Il attendra patiemment qu'elle se découvre, qu'elle échappe par mégarde quelque preuve d'amour, en conformité avec la culture du secret qu'affectionne la société galante.

⁴⁸⁶ G. Gilbert, *L'Art de plaire*, p. 34.

⁴⁸⁷ *Les Amours*, acte I, sc. 2.

Cet aveu, il viendra à l'acte III. Respectant les interdits qui pèsent sur son sexe, Diane procède par sous-entendu. Toutefois, elle en révèle suffisamment pour qu'Endimion puisse deviner le désir qui l'anime :

Voy la pudeur qui luit sur mon visage
Et ne m'oblige pas d'en dire davantage,
Je t'ay trop découvert mes secrets sentiments⁴⁸⁸.

Au même titre que les passions, la pudeur possède ses manifestations physiques. Elle loge sur le visage, s'inscrit dans les traits, leur donne une air de pureté qui contribue à la grâce de l'ensemble. « Une jeune pudeur, écrit Fénelon, ajoute un grand éclat à un beau visage »⁴⁸⁹. On voit ici se dessiner la thématique de la rougeur, censée traduire le sentiment de gêne. Ainsi, lorsque Apollon révèle son amour incestueux pour sa sœur, « [...] Diane rougit, et paroist étonnée »⁴⁹⁰. De même, à l'acte III, après qu'Endimion lui eut demandé un baiser, l'héroïne ne peut cacher le « feu » qui lui monte au visage.

Ces épisodes de galanterie, qui mettent en scène des héros davantage préoccupés par l'amour que par la gloire, abondent dans la littérature dramatique du XVII^e siècle. Avec Gabriel Gilbert, Isaac de Benserade et Philippe Quinault sont les principaux représentants de ce courant⁴⁹¹ qui tente de concilier un « idéal de douceur »⁴⁹² avec le style tragique,

⁴⁸⁸ *Ibid.*, acte, III, sc. 4.

⁴⁸⁹ Cité par A. Furetière, *Dictionnaire universel*, t. III, p. 398.

⁴⁹⁰ *Les Amours*, acte II, sc. 3. On peut également interpréter dans ce sens le célèbre vers de Phèdre dans la tragédie de Racine : « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue », acte I, scène 3, v. 273.

⁴⁹¹ Sans oublier Pradon et Campistron. Dans son étude, C. Barbaferi va même jusqu'à voir de la galanterie dans des pièces aussi éloignées de cette esthétique que l'*Hercule mourant* de Rotrou, ou encore *La Mort de César* de Scudéry.

⁴⁹² C. Barbaferi, *Atrée et Céladon*, p. 30.

traditionnellement viril et violent⁴⁹³. Dans ce théâtre, les héros meurent, mais ils meurent en galant. Toute leur gloire leur vient, ni de la constance, ni du courage, mais du fait d'aimer, et surtout d'être aimé. Ainsi Endimion, à l'approche de la mort, « bien loin de se plaindre »,

Voit d'un œil satisfait les mortelles blessures,
Dit qu'il est trop heureux de les souffrir pour vous [...]»⁴⁹⁴.

Ce sont à peu près les mots de Clindor, lorsqu'il s'adresse à Isabelle⁴⁹⁵ ; le héros chez Gilbert est avant tout un amant, fier d'offrir sa vie en gage de sa fidélité. Conséquemment, il appert que la galanterie dans ces pièces n'existe qu'en rapport à la pudeur féminine, qui en délimite les contours et en précise les pratiques. Le galant n'est lui-même qu'en présence de la femme, à qui il tente de plaire au travers de comportements socialement et culturellement codifiées : « La galanterie, comme honnêteté tournée en dernier lieu vers le beau sexe, s'ente donc sur les civilités, soit qu'elle les respecte au pied de la lettre, soit au contraire qu'elle s'amuse à les subvertir [...]»⁴⁹⁶. Tout compte fait, c'est exactement cet esprit de délicatesse, cette honnêteté tendue vers les dames qu'exprime le théâtre de Gilbert, de même que celui de nombreux dramaturges des années 1650.

⁴⁹³ Sur cette conciliation, voir Ian M. Richmond, *Héroïsme et galanterie. L'abbé de Pure, témoin d'une crise*, Sherbrooke, Naaman, 1977.

⁴⁹⁴ *Les Amours*, acte V, sc. 4.

⁴⁹⁵ « Isabelle, je meurs pour vous avoir servie ; / Et de quelque tranchant que je souffre les coups, / Je meurs trop glorieux, puisque je meurs pour vous », P. Corneille, *L'illusion comique*, acte IV, scène 7.

⁴⁹⁶ C. Barbafieri, *Atrée et Céladon*, p. 29.

Pudeur et chasteté (Pierre du Ryer, Gabriel Gilbert)

De son côté, Lucrèce n'est pas exactement ce que l'on pourrait qualifier d'héroïne de la pudeur, au sens où le théâtre de Gabriel Gilbert la met en scène. Sa vertu réside moins dans la retenue que dans la pudicité, encore que les deux caractères ne s'excluent pas réciproquement. Depuis les Anciens, en effet, l'historiographie fait de Lucrèce une héroïne de la chasteté. Plutarque, dans *Les Vertueux faicts de femmes*, mentionne le suicide de la Romaine comme une preuve de sa pureté. De même, La Mesnardière, dans sa *Poétique*, souligne la fidélité exemplaire du personnage⁴⁹⁷. Enfin, Furetière, lorsqu'il définit le terme « pudicité », donne l'exemple de Lucrèce outragée par les Tarquin⁴⁹⁸. La tragédie de Pierre du Ryer (1638) ne déroge pas à cette tradition. Elle présente, suivant le récit de Tite-Live, une femme chaste, toute entière préoccupée par la sauvegarde de son honneur, qui pour elle passe par le devoir sacré du mariage. Aussi la *pudicitas* joue-t-elle un rôle essentiel dans cette pièce. Non seulement elle forme le nœud de l'action dramatique, mais encore elle participe d'une définition de l'honnêteté fondée sur les vertus morales et la probité.

Ce qui ne veut pas dire que la tragédie de *Lucrèce* est exempte de mœurs déshonnêtes. Le viol, bien qu'il ne soit pas représenté, pose entre autres un problème de bienséance très grave⁴⁹⁹. Ce fut même là une raison de l'échec de la pièce, pensait

⁴⁹⁷ « Nous trouvons dans les Histoires, quatre ou cinq Femmes illustres par leurs chastes inclinations ; Pénélope entre les Grecs, Lucrèce parmi les Romains, Arthémise dans la Carie, Mariane parmi les Juifs, et Panthée chez les Susiens », *La Poétique*, p. 115.

⁴⁹⁸ « Les Tarquin furent chassés de Rome pour avoir attenté à la pudicité de Lucrèce », *Dictionnaire universel*, t. III, p. 398.

⁴⁹⁹ « Du Ryer ne voulait certainement pas suivre l'exemple de son devancier, Alexandre Hardy, qui avait incorporé dans sa tragédie *Scédase* une scène où deux femmes sont attaquées par des brutes sous les yeux des spectateurs. Il trouve une solution en faisant fuir Lucrèce hors de la scène, poursuivie par Tarquin et Libane. Le viol est perpétré dans les coulisses », J. Gaines et P. Gethner, Introduction à *Lucrèce*, p. 33.

d'Aubignac⁵⁰⁰. La simple idée du crime est suffisante pour soulever le dégoût⁵⁰¹. Au reste, le personnage de Tarquin choque par son immoralité monstrueuse. Il n'est rien qu'il n'imagine afin de corrompre sa maîtresse :

La femme n'est pudique et ne s'en peut vanter,
Que lors qu'elle a dompté ce qui la put dompter.
Osons donc toute chose, et donnons à Lucrèce
De quoi nous faire voir sa force ou sa faiblesse⁵⁰².

Il prononce ces vers avec perfidie et demeure sourd aux avertissements de Brute, qui lui déconseille une telle entreprise :

Peut-estre en assillant cette pudicité
Vous dressez une embusche à vostre liberté [...],
Elle résistera, l'on n'en sauroit douter [...]⁵⁰³.

Cette femme est « si chaste et si belle » (v. 679), renchérit-il, que jamais de la fidélité elle n'oserait « prophan[er] le Temple » (v. 908). Elle n'a d'amour que pour l'honneur (v. 894), et de respect que pour l'hymen :

Nous attaquons en vain cette beauté suprême,
C'est un fort imprenable et gardé par soi-même.
Elle est belle, elle est chaste, et par de saints efforts
La beauté de l'esprit deffend celle du corps⁵⁰⁴.

⁵⁰⁰ « La cruauté de Tarquin a donné de l'horreur à la Cour de France, et cette tragédie, quoy que soustenuë de beaux vers et de nobles incidens, fut généralement condamnée », *La Pratique du théâtre*, p. 189.

⁵⁰¹ Voilà pourquoi, écrit Jacques Scherer, « [l]es classiques éviteront, non seulement des actions semblables, mais les mots mêmes qui pourraient les faire imaginer avec précision », *La Dramaturgie classique*, p. 408.

⁵⁰² *Lucrèce*, v. 309-312.

⁵⁰³ *Ibid.*, v. 349-353.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, v. 967-970.

Bien que « sans exemple » (v. 923), cette vertu ne freine pas Tarquin dans sa volonté de posséder Lucrèce. Son désir n'en est que plus extrême, et sa « flamme insensée » (v. 501), plus intense :

Que sa pudicité soit plus forte que moi,
Mon feu trop violent ne trouve rien à craindre [...] ⁵⁰⁵.

Enfin, Tarquin passe à l'acte à la fin de la pièce. Non satisfait d'avoir violé Lucrèce, il menace de ruiner sa réputation et d'exposer publiquement son impudicité. C'est plus qu'il n'en faut pour pousser l'héroïne au suicide, seul moyen de conserver son honneur ⁵⁰⁶ :

Je mourrai bien plustot qu'une amour inhumaine
Fasse d'une Lucrèce une impudique Hélène ⁵⁰⁷.

Quand bien même le corps serait « prophané » (v. 1426), l'âme demeure pure, à condition qu'elle quitte cette « infame terre » (v. 1444). C'est un peu le même raisonnement que celui de Didon, que la honte conduit au bûcher. Toutes deux regrettent leur chasteté « qu'elles prisent mille fois plus que la vie » ⁵⁰⁸. Toutes deux désirent au travers de la mort s'affranchir de leur corps, de manière à conserver leur « ame nette » (v. 1355), et à jeter le blâme sur un crime odieux ⁵⁰⁹ :

⁵⁰⁵ *Ibid.*, v. 430-431.

⁵⁰⁶ Furetière écrit : « Une femme qui a perdu sa pudicité n'a plus rien à perdre », *Dictionnaire universel*, t. III, p. 398.

⁵⁰⁷ *Lucrèce*, v. 1139-1140.

⁵⁰⁸ F. du Soucy, *Le Triomphe des Dames*, p. 34.

⁵⁰⁹ Marc Angenot voit là la « preuve par le suicide » : « Combien de vierges ont trouvé la mort plutôt que de renoncer à la chasteté [...] », *Les Champions des femmes*, p. 130.

Adieu, je meurs au moins avec cette allégresse
Que pour vivre pudique, il faut suivre Lucrece⁵¹⁰.

Certes, Lucrece n'est pas la seule femme de l'histoire antique à se sacrifier sur l'autel de la chasteté, mais elle est assurément la plus célèbre. Sa vie inspirera de nombreux dramaturges dans la composition des personnages féminins, et notamment Gabriel Gilbert, qui prête à sa Sémiramis une même pudicité exemplaire. Les deux héroïnes ont effectivement beaucoup en commun. D'une part, elles vouent une fidélité sans borne à leur mari. D'autre part, elles font preuve d'une modestie toute féminine en ce qui a trait à l'expression des sentiments. Le souvenir de Ménon lui rappelant constamment son devoir conjugal, Sémiramis ne peut souffrir le discours amoureux de Ninus, principalement parce qu'il porte atteinte à son honneur :

Seigneur, finissez ce langage,
Mon honneur me deffend d'en ouïr davantage⁵¹¹.

Comme dans la tragédie de Du Ryer, cette timidité définit en propre les caractères féminins de cette pièce. Une même retenue caractérise le discours de Sosarme, lorsqu'elle entreprend de dévoiler son amour à Ménon :

La pudeur m'empeschoit d'en dire davantage,
Et d'un voile de feu couvrit mon visage⁵¹².

Et plus loin d'ajouter :

Je n'ay plus contre moy que ma seule pudeur
Ah mon sexe souffrez qu'après un long silence

⁵¹⁰ *Lucrece*, v. 1459-1460.

⁵¹¹ *Sémiramis*, acte II, sc. 2.

⁵¹² *Ibid.*, acte III, sc. 1.

J'accorde enfin l'amour avec la bienséance⁵¹³.

Sosarme, en soulignant son embarras, désigne une loi générale de ce théâtre : l'amour d'une femme n'est bienséant que s'il respecte la pudeur. C'est en ce sens du moins que l'entend Ninus, le prince prétendant :

J'admire ton esprit, ta grâce, ton adresse,
Mais j'admire encor plus ta pudeur, ta sagesse,
Ton sexe te deffend de parler librement⁵¹⁴.

Ainsi, dans ces tragédies comme dans un grand nombre de pièces de la même époque, la pudeur est aux femmes ce que l'audace est aux hommes. Ceci n'est pas sans conséquence sur le plan idéologique. Il est certain que l'élévation éthique des personnages comme Lucrèce ou Sémiramis leur donne une supériorité sur les personnages masculins. Mis à part Brute dans la pièce de Du Ryer, il n'y a que les femmes dans ces tragédies qui appartiennent à la lignée des héros. Leur chasteté exemplaire leur confère une sorte de domination morale sur les hommes. Mais ce n'est pas tout. Il faut dire encore que la pudeur dont elles s'enorgueillissent crédite la scène d'une forme d'honnêteté qui la rend acceptable aux yeux du public. À l'instar de Pénélope, icône de la chasteté, on parle volontiers de Lucrèce et de Sémiramis comme de bonnes et fidèles épouses, prêtes à tout pour honorer les valeurs sacrées du mariage. Envisagée sous cet angle, la tragédie devient un divertissement d'autant plus « honnête », qu'on y voit représentées les mœurs les plus décentes et les caractères les plus pudiques.

⁵¹³ *Ibid.*, acte II, sc. 4.

⁵¹⁴ *Ibid.*, acte II, sc. 4.

Pudeur et préciosité (Thomas Corneille, Philippe Quinault)

Du théâtre « galant », avec les tragédies de Thomas Corneille et de Philippe Quinault, on passe au théâtre « précieux », si tant est qu'on puisse employer ces catégories au théâtre⁵¹⁵. Ces deux auteurs entretiennent en effet des rapports étroits avec les milieux précieux. Thomas Corneille est admis dès 1653-1654 dans le salon de Mlle de Scudéry, où il découvre une littérature à la mode. Quant à Quinault, il fréquente quelques cercles de beaux-esprits, où se définit un nouvel idéal mondain et esthétique. Dès les années 1640, il apparaît impératif de gagner le public féminin, dont l'importance va toujours croissant, et dont les goûts dictent désormais les tendances générales de la tragédie⁵¹⁶.

Pour commencer, il ressort de ce théâtre qu'il intègre à sa dramaturgie de nombreux éléments romanesques normalement propres à la tragi-comédie, comme les rebondissements spectaculaires, les situations rocambolesques, et surtout les discours amoureux, qui se déclinent en une série de dialogues suaves et langoureux. Le sujet de *Timocrate* (1656), qui rappelle celui du *Prince déguisé* de Scudéry (1635)⁵¹⁷, est tiré du roman *Cléopâtre* de La Calprenède. Cette tragédie connaît un incroyable succès, le plus

⁵¹⁵ Voir à ce sujet Gilles Revaz, « Peut-on parler de tragédie "galante" ? (1656-1667) », *Revue XVII^e siècle*, 2002/3, n° 216, p. 469-484.

⁵¹⁶ C'est là un lieu commun sur lequel nous reviendrons au chapitre 7. Pour l'instant, il convient de citer un passage connu des *Réflexions sur la poétique de ce temps* du père Rapin : « La galanterie est davantage selon nos mœurs et nos poètes ont cru ne pouvoir plaire sur le théâtre que par des sentiments doux et tendres ; en quoi ils ont peut-être eu quelque sorte de raison. Car en effet les passions qu'on représente deviennent fades et de nul goût si elles ne sont fondées sur des sentiments conformes à ceux du spectateur. C'est ce qui oblige nos poètes à privilégier si fort la galanterie sur le théâtre, et à tourner tous leurs sujets sur des tendresses outrées, pour plaire davantage aux femmes, qui se sont érigées en arbitres de ces divertissements, et qui ont usurpé le droit d'en décider », p. 34.

⁵¹⁷ Pour la comparaison entre ces deux pièces, voir l'introduction qui précède l'édition d'Yves Giraud, Genève, Droz, 1970.

important du XVII^e siècle : quatre-vingts représentations en autant de soirs⁵¹⁸. Il semble, de l'avis des critiques, que sa facture élégante et raffinée ait plu au public⁵¹⁹. *Timocrate* est le « type même de la tragédie précieuse », affirme G. Reynier dans son étude sur l'œuvre de Thomas Corneille⁵²⁰ ; mais c'est aussi, à en juger par sa structure d'ensemble, une tragédie où la pudeur joue un rôle de premier plan.

En effet, si la pièce pêche parfois par excès d'in vraisemblances, multipliant les péripéties extravagantes et les coups de théâtre, elle observe avec une stricte obédience les règles de la bienséance. L'amour que voue Cléomène à Ériphile, par exemple, ressemble à celui qui unissait Diane et Endymion dans la tragédie de Gilbert. Il commande une soumission totale du héros à sa maîtresse, comme dans la tradition de l'amour courtois le chevalier dépose sa vie aux pieds de sa dame. Dans la mesure où la femme l'emporte sur l'homme en matière de délicatesse et de sophistication⁵²¹, la préciosité implique l'idée d'une supériorité féminine. Aussi l'ambition du héros est de plaire à sa maîtresse, en évitant tout geste ou toute parole qui puisse choquer sa pudeur, et en se « distingu[ant] de ses rivaux par plus d'art, de grâce et de brillant »⁵²². Cléomène comprend parfaitement ce

⁵¹⁸ Le succès de la tragédie fut tel que le Roi, son frère et la Cour vinrent assister à la représentation au Marais : « ce déplacement constitue un phénomène fort rare, témoignant sans doute d'une curiosité assez vive, piquée par l'engouement du public dès les premières représentations », Yves Giraud, Introduction à *Timocrate*, p. 11.

⁵¹⁹ Ce passage de *La Précieuse*, de l'abbé de Pure, atteste de la faveur que connut la pièce dans les milieux précieux : « Vous avez veu sans doute, Mesdames, l'incomparable *Timocrate*. Cette pièce a eu tant d'éclat, qu'elle en a mesme donné au Théâtre et aux Acteurs ; la majesté du vers, le caractère des personnages, l'art de l'ouvrier, bref tout ce que l'esprit et l'adresse peut contribuer à un ouvrage y a si bien réussi, que les plus critiques ont donné les mains, et que mesmes les plus jaloux et les plus intéressez ont été contraint d'advouër que c'estoit la plus belle chose du monde », p. 178.

⁵²⁰ G. Reynier, *Thomas Corneille*, p. 15.

⁵²¹ « La préciosité de relation, en effet, met en relief le rôle de la ruelle ou du salon et de leurs habitués, beautés visibles et alcôvistes de qualité. Tout y est subordonné à la femme qui est au centre de la vie de société », R. Lathuillère, *La Préciosité*, p. 26.

⁵²² *Ibid.*, p. 26.

rôle qui lui est dévolu. C'est en amant fidèle qu'il se présente devant Ériphile à l'acte II, espérant obtenir d'elle quelques marques d'amour :

Non, non, ma passion est assez noble et pure
Pour sçavoir de mon cœur étouffer le murmure,
Quand cette belle ardeur dont l'appas m'est si doux,
Sans me considérer s'attache à vous⁵²³.

Le mot « pudeur » n'est pas prononcé, mais il détermine toute la conduite du héros. La sensibilité précieuse implique la maîtrise de soi, elle oblige à la retenue. En atteste le malaise du héros, s'irritant de sa trop grande « audace » (v. 780) :

Dans la gêne secrète où cet amour m'expose,
De mon esloignement ne cherchez plus la cause [...]⁵²⁴.

De même, dans *Astrate* de Philippe Quinault, tragédie où les sentiments amoureux prédominent – ce qui d'ailleurs inspirera une satire à Boileau – les héros ne s'avouent leur passion qu'à demi-mot, se prêtant à tour de rôle aux périphrases, équivoques et autres manèges de la pudeur. *Astrate*, en particulier, vit son amour pour Élise dans le secret, mais c'est un secret que trahit tout un langage corporel, et « jusqu'au Silence mesme » (v. 586) :

Je vois que vous sçavez ma temeraire flame ;
On vous a revelé le secret de mon Ame ;
Et de mes seuls regards l'indiscrete langueur,
Vous a pû découvrir l'audace de mon Cœur.⁵²⁵

⁵²³ *Timocrate*, v. 749-752.

⁵²⁴ *Ibid.*, v. 405-406.

⁵²⁵ *Astrate*, v. 578-582.

En conformité avec une rhétorique de l'allusion et du sous-entendu typique de l'esprit précieux, c'est au moyen de l'antiphrase que l'héroïne, de son côté, confesse son inclination :

ASTRATE
Me seroit-il permis d'oser me reconneître ?
M'en desavoueriez-vous ? Vous vous taisez, hélas !
N'ay-je point trop osé ?

ÉLISE
Je ne me tairois pas⁵²⁶.

La réserve d'Élise s'explique d'abord par son statut de reine, qui l'oblige à ne désirer qu'un amant de rang égal. Mais par ailleurs, elle apparaît clairement typée comme une conduite féminine. Ici encore, c'est bien parce qu'elle est une femme qu'elle ne peut aimer publiquement Astrate :

Je sçay qu'à nostre Sexe, il sied bien d'ordinaire,
De laisser aux Amans les premiers pas à faire,
De tenir avec soin tout nostre Amour caché,
D'attendre que l'aveu nous en soit arraché [...]⁵²⁷.

Pour finir, on retrouve dans ces quelques lignes tous les thèmes de l'amour précieux, tel qu'il apparaît, fleurissant, dans la tragédie des années 1650⁵²⁸. Discrète et pudique, la maîtresse doit se laisser courtiser, alimentant de son silence la flamme de son compagnon. Quant à l'amant, même s'il brûle d'un feu violent, il s'efforcera de se contenir, de ne pas céder à sa passion, ni d'offenser la pudeur par son empressement :

⁵²⁶ *Ibid.*, v. 682-684.

⁵²⁷ *Ibid.*, v. 593-596.

⁵²⁸ Voir Jean-Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980.

Quelque ardeur qui l'emporte, il doit se retenir [...] ⁵²⁹.

Tout écart par rapport à cette norme sera considéré comme une entorse à la bienséance, car la dramaturgie classique obéit à un principe fondamental de conformité avec les attentes du spectateur. En ce sens, la pudeur féminine n'est pas qu'un moyen de faire régner la bienséance sur la scène ; elle est le symbole concret par lequel les dramaturges cherchent à coïncider avec la sensibilité du public.

La femme pudique

De toutes les vertus traditionnellement attribuées à la femme, la pudeur est sans doute celle qu'on lui conteste le moins. « Pudeur : le plus bel ornement de la femme », écrit Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues*. C'est là un axiome qui se répète inlassablement depuis le XIV^e siècle. D'innombrables traités à la gloire du sexe féminin paraissent tout au long de l'Ancien régime, qui font de la modestie et de la chasteté des qualités spécifiquement féminines. Qu'on invoque tantôt les *exempla* tirés des Écritures, tantôt les « preuves inscrites dans le corps » ⁵³⁰, la pudeur est le propre de la femme dans la *doxa* de l'âge classique ⁵³¹.

Précisons que l'usage, au XVII^e siècle, distingue deux formes de pudeur, dont les sens recourent essentiellement ceux contenus dans les mots latins *pudor* et *pudicitia*. À une pudeur de nature morale s'oppose une pudeur que l'on pourrait qualifier de

⁵²⁹ *Astrate*, v. 604.

⁵³⁰ « Que les organes génitaux externes soient, chez la femme, plus dissimulés, moins visibles que chez l'homme, voici qui confirme la volonté divine de ménager une pudeur qu'en retour on peut exiger d'elle », M. Angenot, *Les Champions des femmes*, p. 128.

⁵³¹ Voir, entre autres ouvrages traitant du sujet, celui de Jean-Claude Bologne, *Pudeurs féminines*, Paris, Seuil, 2010.

« mondaine ». Telle pièce de notre corpus, nous l'avons vu, met l'accent sur l'une ou l'autre de ces définitions. Il en va de même pour les discours sur la femme, selon qu'ils proviennent du milieu ecclésiastique ou du milieu précieux.

Les moralistes, il va sans dire, sont préoccupés par la première définition. Ils font de la pudeur le fondement de l'honnêteté féminine – à entendre ici dans son sens premier de probité, de droiture. Jacques Du Bosc, dans un traité que nous avons plus d'une fois cité, disserte abondamment sur le sujet. La pudeur est pour lui une vertu dont les signes extérieurs sont la modestie et la continence. Tout le chapitre IV de son ouvrage consiste en une démonstration par son contraire de la supériorité de l'honnête femme, dont la première qualité est une sobriété dans la parole et dans l'apparence : « [L]a vraie Pudeur n'empesche pas seulement de dire ce qui est deshonneste, mais de l'ouyr, et de l'entendre »⁵³². De même, François Grenaille consacre de nombreuses pages à cette question. Quand elle est entière, la pudeur d'une femme est une espèce de caution de sa pureté. « La pudeur est la plus haute qualité des honnestes femmes »⁵³³, écrit-il, précisant le rôle que le sexe féminin est amené à jouer au sein de la société : un rôle d'incitation à l'humilité.

Pierre Le Moyne, dans un traité intitulé *De la modestie* (1656)⁵³⁴, est celui qui illustrera de la manière la plus poétique le lien entre la pudeur et la femme. S'adressant à Sophronie, héroïne de Jérusalem, l'auteur procède à une description allégorique de la

⁵³² J. Du Bosc, *L'Honneste femme*, t. I, p. 286.

⁵³³ F. Grenaille, *Bibliothèque des Dames*, p. 100.

⁵³⁴ Le traité a été réédité en 1868 avec un titre plus évocateur encore : *Les Femmes, la modestie et la bienséance chrétienne* (Paris/Bruxelles, R. Ruffet).

modestie. Si la modestie avait un visage, dit-il, il serait à votre image : il aurait « une physionomie mêlée de sévérité et de douceur ; mais d'une sévérité bienveillante et d'une douceur sérieuse, [...] la Pudeur, la Chasteté et les Grâces formeraient son cortège »⁵³⁵. Car enfin, « [...] la bienséance chrétienne [...] est la fin où vise la Modestie, et la dernière forme qu'elle cherche [...] »⁵³⁶. Règle d'or de l'honnêteté, la modestie est comme une « musique harmonieuse »⁵³⁷ : quiconque l'entend en est charmé, mais d'un charme composé de tempérance et de respect.

Quant à la chasteté, vertu qui d'un point de vue moral entre dans le paradigme de la pudeur, si elle est partout célébrée chez ces auteurs, c'est parce qu'elle se présente comme la garante des bonnes mœurs : « La chasteté, écrit Gabriel Gilbert dans le *Panegyrique des Dames*, qui a cet avantage sur les autres vertus de conserver la pureté du corps aussi bien que celle de l'âme, seroit exilée de la Terre il y a longtemps, si ce beau Sexe ne luy servoit de retraite »⁵³⁸. Cette vertu, poursuit l'auteur, est fort profitable aux hommes, en ce qu'elle met un frein à leurs pulsions libidinales. On retrouve ici la thèse, soutenue par les apologistes du sexe féminin, « qui fait de l'homme le seul agent actif de la volupté [...] »⁵³⁹. Sans la chasteté féminine, qui s'érige en sorte barrière contre la lascivité, le sexe masculin serait l'esclave d'une sexualité bestiale⁵⁴⁰. C'est au contact de la femme, écrit Du Bosc, que les hommes apprennent à réprimer leurs désirs, à adoucir leurs élans.

⁵³⁵ P. Lemoine, *De la modestie*, p. 13.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁵³⁸ G. Gilbert, *Le Panegyrique des Dames*, p. 23.

⁵³⁹ M. Angenot, *Les Champions des femmes*, p. 132.

⁵⁴⁰ « L'homme est aussi lascif qu'elle [la femme] est chaste », Noël, *Le Triomphe des femmes*, cité par M. Angenot, *Les Champions des femmes*, p. 132.

De sorte que l'« on peut avoir des inclinations particulières », pourvu qu'elles s'expriment « sans offenser la chasteté, qui ne bannit pas les Affections, mais qui les règle et les modère »⁵⁴¹.

On ne s'étonnera donc pas de retrouver, parmi les caractères féminins inventoriés par La Mesnardière dans sa *Poétique* (1639), des qualités comme la douceur, la délicatesse, la modestie et la pudicité. Ce sont là, dit-il, des « attributs universels »⁵⁴² qui sont tous à l'honneur de la femme. « Représenter une héroïne tragique selon la convenance traditionnelle du genre, c'est donc montrer un personnage doux, modeste, pudique »⁵⁴³. À l'instar de Du Bosc dans *L'Honneste femme*, La Mesnardière oppose la femme pudique à la courtisane, dont les mœurs tendent à la jalousie, l'orgueil et l'inconstance. Ce discours révèle une influence salésienne. Au même titre que celui des moralistes, il opère une jonction entre la pudeur féminine et une conception toute chrétienne de la bienséance.

D'un autre côté, la pudeur, en tant qu'elle relève de l'éthique, se rapproche du domaine des civilités. Le Moyne, dans *De la modestie*, prend bien soin d'opposer la bienséance chrétienne à ce qu'il nomme la « bienséance civile ». La première est d'ordre moral, la seconde est strictement mondaine. Les années 1640 définissent un nouveau modèle d'honnêteté féminine, qui n'a rien à voir, si ce n'est en apparence, avec les préceptes des moralistes. Il ne s'agit plus de pratiquer la vertu, mais bien d'adopter une « posture », un *ethos* qui s'accorde à la nouvelle vie sociale. Il ne faut pas s'étonner que l'honnêteté se détache de la morale, écrit Jean Mesnard, car « [c]'est en ce sens que

⁵⁴¹ J. Du Bosc, *L'Honneste femme*, t. I, p. 160.

⁵⁴² La Mesnardière, *La Poétique*, p. 124.

⁵⁴³ C. Barbaferi, *Atrée et Céladon*, p. 279.

l'évolution s'est accomplie »⁵⁴⁴. À la cour, la pudeur n'est jamais qu'une agréable façade. Elle traduit une conception de la bienséance qui relève plus d'un idéal de sociabilité, d'un art de plaire, que d'une réelle et authentique humilité.

Le mot « pudeur », ceci est frappant, est absent du roman *La Précieuse* de l'abbé de Pure, qui pourtant abonde en scènes où les sentiments s'expriment avec retenue et délicatesse. C'est que le terme, dans le contexte de la préciosité, subit un glissement sémantique significatif. De la « pudeur », on passe à la « pruderie », qui possède un sens péjoratif. Par définition, la précieuse est une femme pudique. Mais c'est une pudeur qui se veut affectée, « feinte » pour ainsi dire, et qui fait que l'honnêteté s'en trouve tachée. L'affectation, dit Faret, « ternit et souille les plus belles choses »⁵⁴⁵. Elle est l'ennemi de l'honnêteté, qui elle « est faite de modération et de mesure »⁵⁴⁶. Du Bosc développe longuement cette idée dans un chapitre de *L'Honneste femme* intitulé « La Coquette ». Il y décrit la femme précieuse comme péchant par l'excès. Tous les commentateurs de la vie mondaine sont unanimes à cet égard : la pruderie est une forme d'hypocrisie. Les femmes prudes, écrit Furetière, sont de « fausses vertueuses qui cachent leurs intrigues sous des dehors sévères »⁵⁴⁷. C'est en ce sens également que La Bruyère peut écrire dans *Les Caractères* : « Quelques femmes ont voulu cacher leur conduite sous les dehors de la modestie [...] »⁵⁴⁸. Dans le contexte des ruelles et des salons, la pudeur féminine, quand

⁵⁴⁴ J. Mesnard, « Honnête homme et honnête femme dans la culture du XVII^e siècle », p. 156.

⁵⁴⁵ N. Faret, *L'Honneste homme ou l'art de plaire à la cour*, p. 34.

⁵⁴⁶ J. Mesnard, « Honnête homme et honnête femme », p. 152.

⁵⁴⁷ A. Furetière, *Dictionnaire universel*, t. III, p. 398.

⁵⁴⁸ La Bruyère, « De la femme », 46.

elle n'est pas qualifiée de coquetterie ridicule⁵⁴⁹, est presque toujours taxée de quelque soupçon.

Or, qu'elle soit à consonance morale ou mondaine, qu'elle rime avec la probité ou avec la prudence, la pudeur appartient invariablement au sexe féminin dans la culture de l'âge classique. Un examen du discours, même sommaire, montre que la femme est au centre d'un système de représentations qui met l'accent sur son caractère « naturellement » pudique. Comme l'a montré notre analyse du corpus dramatique, on ne saurait sous-estimer l'apport de ce lieu commun à la réflexion sur les bienséances, qui s'étend de la cour au théâtre dans le deuxième tiers du XVII^e siècle. À mesure qu'elles investissent l'espace public, les femmes apparaissent comme les représentantes d'une sensibilité nouvelle, qui place la pudeur au centre de tous les rapports sociaux.

Le théâtre des bienséances

Après les milieux mondains, ruelles et salons parisiens, le théâtre est le lieu où cette pudeur féminine se veut la plus appréciable, ou à tout le moins la plus visible. En particulier, la règle des bienséances, nous l'avons dit, apparaît liée à la présence en scène de la femme pudique. Les exemples des théoriciens orientent vers ce cadre heuristique. Ils indiquent que pour plaire au public, il faut lui donner à voir des mœurs qui soient en parfait

⁵⁴⁹ Ceci explique en partie le sens défavorable du mot « précieuse ». R Lathuillère note : « *Précieux*, en effet, et les mots de sa famille ont pris dans l'usage courant, et non point uniquement chez les détracteurs des ruelles – ce qui est beaucoup plus significatif –, un sens défavorable, avec des nuances diverses, toutes plus ou moins dérivées de l'image qu'on s'est faite des précieuses. Toute délicatesse un peu pointilleuse, toute affectation dans les airs, l'attitude, le langage, est qualifiée de précieuse », *La Préciosité*, p. 20-21.

accord avec ses sentiments, et que parmi ces mœurs, la pudeur est sans doute la plus susceptible d'emporter son assentiment.

Il importe avant toute chose de distinguer la notion de *bienséance* de celle d'*honnêteté*, sémantiquement très proches au XVII^e siècle. Jean Pic, dans son *Discours sur la bienséance* (1688), s'efforce de donner à chacun des termes une définition propre : « [L]a bienséance diffère de l'honnêteté, en ce que l'honnêteté regarde les autres aussi bien que nous, & que la bienséance ne regarde que nous en certaines occasions »⁵⁵⁰. Autrement dit, la bienséance serait une vertu que l'homme ou la femme doit cultiver en elle-même, indépendamment des circonstances extérieures, tandis que l'honnêteté trouverait sa justification dans un contexte de sociabilité. Cette nuance est contestable. Parce qu'elles relèvent de l'*ethos*, c'est-à-dire de la relation de soi à autrui, les notions de bienséance et d'honnêteté concernent toutes deux les civilités. Elles participent l'une et l'autre du savoir-vivre en société.

La principale différence entre la bienséance et l'honnêteté consiste dans le fait que la première est une exigence morale, alors que la seconde – c'est du moins le sens que lui donne Faret – représente un idéal de politesse. De manière générale au XVII^e siècle, la bienséance désigne une conduite sociale en accord avec les usages et les convenances culturelles. Son rôle est de faire en sorte que les mœurs demeurent conformes à une certaine conception de la décence⁵⁵¹. En ce sens, les bienséances font partie d'une théorie

⁵⁵⁰ J. Pic, *Discours sur la bienséance*, p. 12.

⁵⁵¹ Au XVIII^e siècle, on aura de plus en plus tendance à dissocier les concepts de « bienséance » et de « convenance ». Jacques Scherer cite Marmontel : « Lorsqu'on a fait parler et agir un personnage comme il aurait agi et parlé dans son temps, on a observé les convenances : mais si les mœurs de ce temps-là étaient

générale de l'honnêteté. Elles signalent ce qu'une société juge inconvenant et indécent dans un contexte donné, eu égard aux différents états de la sensibilité.

Ceci dit, qu'elles concernent les mœurs, les mots ou encore les idées, les bienséances apparaissent à partir de 1630 comme une condition essentielle du plaisir de la représentation théâtrale (*delectare*). « La bienséance, écrit Jacques Scherer, demande que la pièce de théâtre ne choque pas les goûts, les idées morales, ou, si l'on veut, les préjugés du public »⁵⁵². Le théoricien, poursuit-il, peut chercher à analyser le contenu propre de la notion, mais le dramaturge ne s'intéressera qu'à son aspect « externe », c'est-à-dire au rapport qu'elle définit, sur le plan moral, entre la pièce et le public. Et qu'est-ce donc qui choque le spectateur ? Qu'est-ce qui heurte sa sensibilité, au point qu'il quitte le théâtre l'âme pleine de dégoût ? Ce sont, par dessus tout, les sentiments impudiques, qui doivent être prohibés de la scène au même titre que le sang et la violence.

Cette question de la pudeur est au centre de la Querelle du *Cid*. Ce qui offusque les contemporains de Corneille, c'est moins le duel entre Rodrigue et le Comte, que l'attitude inconcevable de Chimène. C'est une « impudique » affirme catégoriquement Scudéry⁵⁵³. Qu'une jeune fille accueille la visite du meurtrier de son père, qu'elle lui dise qu'elle l'aime, puis qu'elle finisse par l'épouser, cela outrepassé toutes les lois de la pudeur. Chapelain, dans les *Sentiments de l'Académie Française sur le Cid*, aura ces mots à son endroit : « [...] ses mœurs sont du moins scandaleuses, si en effet elles ne sont pas

choquantes pour le nôtre, en les peignant sans les adoucir, on aura manqué aux bienséances », *La Dramaturgie classique*, p. 383.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 383.

⁵⁵³ Scudéry, *Observation sur le Cid*, dans *La Querelle du Cid*, p. 456.

dépravées »⁵⁵⁴. Le premier grief des doctes contre la tragédie de Corneille, bien avant la question de la vraisemblance, touche donc la moralité de la fable. Le théâtre avait depuis quelques années banni « tout ce qui pouvait souiller les oreilles les plus délicates »⁵⁵⁵ : mots grossiers et paroles désobligeantes. Il restait maintenant à y épurer les mœurs et les caractères.

La condamnation retentissante de l'Académie eut pour effet d'attacher pour de bon la topique de la pudeur, et en particulier de la pudeur féminine, à la notion de bienséance, l'une devenant le visage concret de l'autre. Scudéry, dans son *Apologie du théâtre* (1639), oppose la tragédie du XVI^e siècle avec celle de son temps, disant de cette dernière qu'elle n'est que « pudeur et modestie »⁵⁵⁶. À son tour, l'abbé d'Aubignac, dans son *Projet pour le rétablissement du Théâtre français* louera le Cardinal Richelieu pour avoir « banni du théâtre » les impuretés et les « représentations honteuses et déshonnêtes »⁵⁵⁷. On retrouve là tout le vocabulaire qui compose le discours sur la femme. Les termes dans lesquels s'énonce la critique théâtrale sont les mêmes que ceux que l'on retrouve dans les traités à l'usage du sexe féminin.

La Mesnardière, qui consacre dans sa *Poétique* plusieurs chapitres aux problèmes de convenance et de décence, est de ceux chez qui l'association entre le sentiment de pudeur et la bienséance est la plus affirmée :

⁵⁵⁴ *Sentiments de l'Académie*, dans *La Querelle du Cid*, p. 573.

⁵⁵⁵ J. Scherer, *La Dramaturgie classique*, p. 385.

⁵⁵⁶ Scudéry, *Apologie du théâtre*, p. 13.

⁵⁵⁷ D'Aubignac, *Projet pour le rétablissement du Théâtre français*, relié à *La Pratique du théâtre*, p. 501.

On juge bien par le nom de Sentiments deshonnêtes, que le Poète fait cette faute quand il exprime des choses qui ne doivent jamais entrer dans l'esprit des honnêtes gens [...] ou si elles y entrent, qui n'en doivent jamais sortir par une expression indécente, et contraire à la pudeur⁵⁵⁸.

Si la « Règle des Bienséances » est « très nécessaire sur la Scène », c'est en regard du spectateur, qui ne saurait tolérer qu'on lui présente une histoire deshonnête. La tragédie, écrit-il, « semblable à une Reine », concerne tout ce qu'il y a de plus « relevé, pudique et majestueux »⁵⁵⁹. Filant la métaphore, La Mesnardière oppose la figure de la reine, laquelle incarne un type de tragédie idéale, à d'autres personnages infâmes, qui corrompent de leurs mœurs abjectes la pureté de la scène. Il donne en exemple Corisque, cette bergère dévergondée, qui, tout en s'éloignant « de la pudique majesté qui fait honorer [son] sexe, [...] blesse le Spectateur par l'excès de son impudence »⁵⁶⁰. Ainsi, par une sorte de rapprochement métonymique, la pudeur féminine en vient chez La Mesnardière à être assimilée à la notion même bienséance. Elle est le symbole par lequel s'exprime l'intention morale de la tragédie.

D'autres exemples mettant en scène la pudeur féminine servent dans *La Poétique* à illustrer la notion de bienséance. Le plus intéressant est celui d'Ulysse et de Nausicaé. Le chant IV de l'*Odyssée* raconte comment Ulysse, échoué après le naufrage de son navire, se couvre de feuillage devant la fille d'Alkinoos, afin de lui éviter la vue de son corps nu et sale⁵⁶¹. La pudeur d'Ulysse, écrit La Mesnardière, est des plus louables, mais elle ne

⁵⁵⁸ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 301-302.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 302.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 311.

⁵⁶¹ Le passage mérite d'être cité : « Là il [Homère] nous figure un héros qui s'étant sauvé à la nage, trouve sur le bord de la mer la Princesse Nausicaé, fille du Roy des Phéaques, où avant que de l'aborder, ce Héros se fait

rivalise d'aucune manière avec la réaction de la princesse, qui « n'aurait pas la hardiesse de le voir en cet équipage, si l'inspiration de Minerve ne lui en donnoit la force, pour le salut de ce Héros »⁵⁶². Et plus loin d'ajouter :

Ces exemples de pudeur d'un Prince et d'une Princesse devraient avoir appris aux Poètes à ne pas former des Héros insolents dans leurs pensées, ni des Reines impudentes dans leurs manières d'agir⁵⁶³.

L'abbé d'Aubignac, quoiqu'il n'aborde la question des bienséances que de manière secondaire, lui préférant celle de la vraisemblance, s'inscrit dans le prolongement de La Mesnardière. On retrouve chez lui la même ambiguïté sémantique entre les mots « pudeur » et « bienséance ». En parlant des sujets propres à la tragédie, il écrit :

Il faut aussi qu'ils soient honnestes, et qu'ils ne choquent en rien la bien-séance publique et la pudeur que les plus déreglez veulent conserver au moins en apparence jusques sur les Theatres⁵⁶⁴.

Ce devoir de moralité est à l'origine de l'échec de *Théodore* (1646), tragédie de Pierre Corneille. Bien qu'il lui reconnaisse des qualités, notamment son respect des règles, d'Aubignac condamne cette pièce à cause de son sujet : le viol d'une vierge. Il a fallu, précise-t-il, que le spectateur ait « dans l'imagination cette fâcheuse aventure », et c'est pour cette raison que « le Sujet n'[a] pû plaire »⁵⁶⁵. Les dramaturges, renchérit-il éviteront non seulement des actions semblables, mais les mots mêmes qui pourraient les faire

un habit d'un tissu de branches d'arbres, pour ne se pas faire voir à cette auguste personne en un état indécent », *ibid.*, p. 312.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 312.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 313.

⁵⁶⁴ D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, p. 360.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 66.

imaginer avec trop de précision⁵⁶⁶. On le voit, d'Aubignac établit un lien de causalité directe entre le respect de la pudeur et le plaisir du spectateur. « Il ne faut pas oublier, [...] que si le Sujet n'est conforme aux mœurs et sentiments des Spectateurs, il ne réussira jamais »⁵⁶⁷ :

[S]'il y a quelque Acte ou quelque Scène qui n'ait pas cette conformité de mœurs avec les Spectateur, on verra aussi-tost l'applaudissement cesser, et le dégoût naistre dans leurs ames [...] ⁵⁶⁸.

Parce qu'elles incarnent en propre la pudeur bienséante, les figures féminines sont donc au centre de la « rénovation » que subit la poétique tragique dans le deuxième tiers du XVII^e siècle. En effet, dans la mesure où elles façonnent un type singulier d'héroïsme, fondé sur la douceur et non plus sur la virilité, les figures féminines altèrent en profondeur l'esthétique de la tragédie. Les héroïnes dont nous avons dressé le portrait, à l'exception peut-être de Lucrece, se rattachent toutes d'une manière ou d'une autre à l'esprit mondain. La délicatesse joyeuse de Thisbé, la coquetterie de Diane, la timidité charmante d'Ériphile sont autant de caractères que l'on pourrait retrouver à la cour ou dans les salons. De même, les tragédies de Quinault ou de Thomas Corneille mettent en scène des héros urbains, « sachant bien se conduire avec les femmes et ayant les vertus propres à l'univers privé »⁵⁶⁹. Nous sommes loin d'une dramaturgie de la fatalité ou du sacrifice, telle que la pratiquent Montchrestien ou le grand Corneille. Au contraire, une très large part du théâtre de cette époque peut être lue comme une leçon de civilité à l'usage du gentilhomme.

⁵⁶⁶ J. Scherer, *La Dramaturgie classique*, p. 408.

⁵⁶⁷ D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, p. 72.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 75. De même : « Les incivilités sont mal reçues, [...] à cause que l'honnesteté de la vie Chrétienne ne permet pas aux personnes de condition honorable, d'approuver les exemples du vice, ny de s'y plaire [...] », p. 74.

⁵⁶⁹ C. Barbaferri, *Atrée et Céladon*, p. 285.

De ce point de vue, le rôle de la pudeur féminine dans la tragédie des années 1640-1650 ne se limite pas à la question des bienséances, comme nous avons tenté de le démontrer dans ce chapitre. À la considérer de près, la mise en scène de la femme pudique concorde avec la redéfinition du statut social de la tragédie, qui désormais s'engage dans la promotion d'un nouveau code de vie : l'honnêteté⁵⁷⁰.

⁵⁷⁰ Pour une vue d'ensemble de cette notion, nous renvoyons à l'ouvrage de référence de Maurice Magendie, *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*, Paris, F. Alcan, 1925, 2 vol.

TROISIÈME PARTIE

Politique : la Cité des Dames

CHAPITRE 7 – L'HONNÊTETÉ

Dès le début du XVII^e siècle, les traités dans lesquels s'élaborent les théories de l'honnêteté font une large place à la fonction civilisatrice de la femme. Sous l'influence de grandes dames comme la marquise de Rambouillet ou Mlle de Scudéry, la femme devient, au fur et à mesure qu'elle étend son « empire »⁵⁷¹, un symbole de la nouvelle culture mondaine⁵⁷². Des femmes président les salons, d'autres brillent à la cour, d'autres encore s'imposent en arbitre de la vie littéraire et artistique⁵⁷³. Ce rôle de médiation joué par les femmes dans plusieurs aspects de la culture d'Ancien Régime est de ceux sur lesquels Michelet insistera. La femme est l'« âme de la société » : par sa capacité à réunir, puis à inspirer, elle « entraîne l'homme dans la voie du raffinement d'une plus haute culture »⁵⁷⁴. Elle est le « moteur du progrès vers une société plus courtoise et plus policée »⁵⁷⁵.

Par ailleurs, les commentaires des dramaturges ne manquent pas qui attribuent à l'art dramatique un rôle politique important, non seulement en ce qui a trait à la promotion de l'idéologie monarchiste, mais également en ce qui concerne la diffusion d'un idéal de conduite humaine reposant sur l'honnêteté et la politesse. Le théâtre en effet se situe concrètement à l'articulation des publics « honnêtes » et des nouvelles normes en matière de civilités : il est le lieu où se joue cette sensibilité, cette « psychologie » pour ainsi dire.

⁵⁷¹ Voir Marc Fumaroli, « L'empire des femmes », dans *La Diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, 1998.

⁵⁹⁶ J. Mesnard, « Honnête homme et honnête femme », p. 38.

⁵⁷³ Cf. L. Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture*, p. 133-176.

⁵⁷⁴ M. Angenot, *Les Champions des femmes*, p. 143.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 142.

De la même manière, il existe entre la femme et son interlocuteur un rapport dialectique qui élève la qualité des relations humaines. Il s'ensuit que le lien d'identité entre la femme et le théâtre, loin d'être confiné à la poétique, s'étend au domaine social. Au moment où la séparation entre la culture populaire et la culture des élites se fait de plus en plus marquée, la femme et le théâtre agissent comme des instances de pacification, puis comme des relais permettant à la société de l'âge classique d'adhérer à une culture moderne et française. C'est dans la fréquentation des spectacles, comme dans la conversation féminine, que s'apprennent les nouvelles règles de la vie sociale.

On trouve partout dans le théâtre de cette époque des scènes à dimension autoréflexive où cette fonction civilisatrice de la femme est mise en valeur : dans la tragédie, bien sûr, mais également dans la comédie, dont la proximité avec le genre romanesque s'accorde davantage à l'esprit mondain. Emmanuel Bury a montré dans son livre *Littérature et politesse : invention de l'honnête homme* comment le théâtre comique de Corneille et celui de Molière assimilent la réflexion sur la morale de l'honnêteté⁵⁷⁶. Il convient de faire de même avec la tragédie et la tragi-comédie, en ajoutant que ces genres ont la particularité, conjointement à la comédie, de mettre en scène principalement des modèles d'honnêteté féminine.

*

⁵⁷⁶ En particulier, le personnage de Cléante dans *Le Tartuffe* est présenté comme l'archétype de l'honnête homme. Voir Emmanuel Bury, *Littérature et politesse : l'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, Paris, PUF, 1996.

L'honnête femme

Avec la « femme charmante » et la « reine », l'« honnête femme » constitue en soi une figure type de la tragédie du premier tiers du XVII^e siècle. En effet, l'honnêteté, telle qu'elle se définit depuis le *Cortegiano* de Castiglione, « n'est pas seulement une qualité masculine, c'est une qualité féminine »⁵⁷⁷. Dans les années qui suivent la parution de *L'Honneste homme, ou l'art de plaire à la cour* du sieur Faret est publié le volumineux traité de Jacques du Bosc, *L'Honneste femme*, dont nous avons fait mention plus d'une fois dans cet essai. Peu de choses a priori séparent les deux ouvrages : dans l'ensemble, les mêmes topiques sont utilisées pour définir l'honnêteté féminine et masculine. L'honnêteté relève d'un art de plaire : c'est le premier constat qui se dégage des traités de Du Bosc et de Faret. Son milieu naturel est la vie sociale, dont elle constitue l'agrément. La conversation en particulier permet à l'honnête homme – honnête femme – de déployer son esprit, sa culture générale. Enfin, les auteurs insistent longuement sur ce point, l'honnêteté est le fruit de la vertu, conçue selon les principes d'un stoïcisme modéré. Elle implique la maîtrise des passions, la modération et la mesure, garantes des règles élémentaires de la politesse.

Jusqu'ici, rien dans cette définition ne permet de dissocier clairement l'honnêteté des femmes de celle des hommes. De fait, Faret indique que la plupart des principes qui gouvernent la vie de l'honnête homme « entrent en pratique à tous propos parmi les femmes »⁵⁷⁸. Cependant, il est un aspect de l'honnêteté féminine qui ne s'applique pas à son pendant masculin : c'est tout ce qui touche aux sentiments et à la sensualité. Le chapitre

⁵⁷⁷ J. Mesnard, « Honnête homme et honnête femme », p. 142.

⁵⁷⁸ N. Faret, *L'Honnête homme*, p. 91.

précédent a montré comment pèsent sur la femme des exigences plus sévères en matière de chasteté et de pureté. Typiquement dans la culture du XVII^e siècle, la femme est obligée à une plus grande modestie que l'homme. Cela est visible dans la tragédie de l'époque, où la vertu de pudeur appartient en propre au sexe féminin, et plus largement dans le discours social, qui établit en ce domaine une inégalité entre l'homme et la femme⁵⁷⁹. Ces personnages féminins soucieux de la décence, mais en même temps dotés d'une humeur agréable, nous les retrouvons partout dans le théâtre des années 1630. Corneille, dans l'examen de *Mélite* datant de 1660, précise qu'il a voulu avec cette pièce faire une « peinture de la conversation des honnêtes gens »⁵⁸⁰. Cette conception du langage dramatique, on le sait, définira le genre comique au moins jusqu'à Molière. Mais elle influença aussi le genre tragique, et plus particulièrement le genre tragi-comique, qui puise la plupart de ses sujets dans l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé⁵⁸¹. De Mairet à Rotrou, en passant par Benserade et La Calprenède, la tragédie, habituée aux sentiments virils et énergiques, subit une inflexion « courtoise », qui se signale par le rôle prépondérant qu'y joue la figure de l'honnête femme.

⁵⁷⁹ « En ce qui touche la sexualité, dans ses écart de conduite, la femme du XVII^e siècle est plus sévèrement jugée que l'homme par le regard des autres. La femme y perd l'honnêteté quand l'homme la conserve », J. Mesnard, « Honnête homme et honnête femme », p. 151. Voir également Roger Duchêne, *Destins et enjeux du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1985.

⁵⁸⁰ *Examen de Mélite*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, p. 6. De même, dans l'épître au lecteur de *La veuve*, Corneille revient sur l'idée que la comédie « n'est qu'un portrait de nos actions, et de nos discours ». C'est pourquoi, dit-il, il faut faire discourir les acteurs « en honnêtes gens, et non pas en Auteurs ».

⁵⁸¹ Voir Robert Garapon, « L'influence de l'*Astrée* sur le théâtre français de la première moitié du XVII^e siècle », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. VI, n° 2, 1968, p. 81-85.

Sylvie et Silvanire : l'amour honnête

Représentée en 1626, la *Sylvie* de Jean Mairet compose un tableau séduisant et bucolique, encore très éloigné de la tragédie réglée, telle que l'inaugurera quelques années plus tard la *Sophonisbe* (1634). Le sous-titre indique qu'il s'agit d'une *tragi-comédie pastorale*, ce qui laisse présager l'influence du roman d'Urfé, mais dans les faits, la pièce emprunte beaucoup à la tragédie *Pyrame et Thisbé*. Comme dans la pièce de Viau, la campagne dans *Sylvie* est un lieu d'amour : amour honnête et charmant, mais également amour impossible, empêché par la volonté paternelle. De même, tout est fait dans cette pièce pour charmer le spectateur, du décor idyllique à la nature des actions, en passant par les caractères, peints selon la mode galante. Surtout, le personnage de Sylvie, aimable et pudique bergère, propose un modèle d'honnêteté dont la matérialisation en sentiments affables correspond au goût contemporain pour la politesse et les bienséances⁵⁸².

Dès ses premières paroles, Thélame, prince déguisé en berger, encense les « belles qualités » (v. 325) de Sylvie, y allant d'un portrait qui vaut tous les compliments :

Les dons d'âme et de corps dont elle est bien pourvue
Charment à même temps et l'esprit et la vue;
Son visage où jamais ne s'appliqua le fard
Ignore les attraits qu'on emprunte de l'art; [...]
Diane dans les bois, Aréthuse dans l'eau,
N'eurent jamais le teint ni plus frais ni plus beau;
C'est le plus noble cœur, l'humeur la plus docile;
Et le meilleur esprit qui soit en la Sicile;
Au reste si l'on croit quelque souverain bien,

⁵⁸² Maurice Descotes, dans son ouvrage *Le Public de théâtre et son histoire*, consacre un chapitre entier à la *Sylvie* de Mairet, avançant comme raison de son succès un principe de conformité avec les attentes du public : « Si l'on donc tient compte des goûts du double public de Mairet, le public traditionnel de l'Hôtel de Bourgogne et le public plus policé des salons, on comprend que le succès de sa *Sylvie* ait été si vif. Au premier, la pastorale apportait les agréments habituels du spectacle qu'il aimait ; au second, avec un certain charme et une fraîcheur particulière, un écho de ses aspirations et un miroir de ses goûts », p. 89.

On ne le doit chercher que dans son entretien.⁵⁸³

Ces vers pourraient résumer à eux seuls tout le discours sur l'honnêteté féminine, tant ils en reprennent presque littéralement les arguments. Nous avons vu au chapitre II comment Jacques Du Bosc dans *L'Honneste femme* distinguait deux sortes de beauté : l'une, artificielle, qui caractérise la courtisane, l'autre, naturelle, qui est celle l'honnête femme. En conformité avec cette dernière acception, Sylvie se présente à Thélame dénuée de toute affectation, dans la plus pure et innocente simplicité. Tout en elle est aimable et limpide. On ne voit point sur son visage « blanchir le céruse et le plâtre / Comme en ceux qu'aujourd'hui notre cour idolâtre » (v. 317-318), mais bien plutôt s'étaler une fraîche douceur, gage de la virginité. D'autre part, on retiendra de cette description l'importance accordée à l'« humeur ». Pour plaire, il faut une humeur agréable, c'est-à-dire *complaisante*, malléable en fonction du sentiment d'autrui. La complaisance de Sylvie consiste dans la capacité de susciter et de recevoir les compliments, de répondre toujours avec esprit, d'arborer en toutes circonstances un visage constant et rieur. Ce type d'héroïne à l'humeur « enjouée » connaîtra une remarquable postérité. Il est illustré de façon significative par le personnage d'Aglatide dans la tragédie *Agésilas* de Corneille :

Ma sœur, je vous admire, et ne saurais comprendre
Cet inépuisable enjouement,
Qui d'un chagrin trop juste a de quoi vous défendre,
Quand vous êtes si près de vous voir sans amant.⁵⁸⁴

⁵⁸³ *Sylvie*, v. 313-324.

⁵⁸⁴ *Agésilas*, v. 834-837. À quoi Aglatide répond : « La joie est bonne à mille choses / Mais le chagrin n'est bon à rien », v. 840-841.

C'est exactement ainsi que se montre Sylvie tout au long de la pièce de Mairet : docile, modeste, charmante. Certes, l'héroïne ne répugne pas à entendre parler d'amour. Les sentiments tendres sont bel et bien présents dans cette tragi-comédie, et même une certaine sensualité, que suggèrent assez directement le cadre pastoral et le discours des personnages. Mais ces sentiments et cette sensualité obéissent à un principe de discrétion, qui fait que ce couple amoureux demeure toujours dans la bienséance des mœurs et des conditions. De ce point de vue, la *Sylvie* représente un progrès considérable dans l'histoire du théâtre. « Une dame de bonne compagnie [...] peut entendre sans rougir les dialogues de Mairet »⁵⁸⁵, peut-on lire dans *La Mesnardière*. Elle y découvrira une conception de l'amour qui n'a plus rien à voir avec la satisfaction immédiate du désir, mais qui est déjà cet « amour honnête » que célèbre l'auteur dans ses pièces subséquentes.

De manière générale, donc, on peut dire que le sentiment amoureux dans la *Sylvie* se rapproche du concept de l'« honnête amitié », en ce sens où il se borne la plupart du temps à un art de plaire, qui maintient entre les amants une distance favorisant les civilités. « Le véritable terrain de l'honnêteté, écrit Jean Mesnard, est celui de l'amitié, une amitié qui peut prendre des formes particulières entre les deux sexes, mais qui, soucieuse de "tempérance" – maître mot de Du Bosc – sait se tenir à égale distance entre la réserve farouche et le manque de retenue »⁵⁸⁶. Que la passion qui unit Sylvie et Thélame implique une dimension sensuelle ne change rien à la nature de leur relation. N'engageant que

⁵⁸⁵ Cité par M. Descotes, *Le Public de théâtre*, p. 83.

⁵⁸⁶ J. Mesnard, « Honnête homme et honnête femme », p. 152.

l'innocence et l'honnêteté, l'amour doit être compris dans cette pièce comme l'épanouissement d'une profonde affection.

Dans la *Silvanire* (1630), tragi-comédie dont l'importance historique repose plus sur son imposante préface théorique⁵⁸⁷ que sur une réelle originalité, Mairet reprend et approfondit cette même thématique, et compose pour l'occasion un prologue de l'« Amour honnête ». Les personnages ont changé, mais l'histoire et surtout les caractères demeurent essentiellement les mêmes. Comme pour bien marquer quelle sera la matière de cette fable, le Prologue s'avance sur la scène, figurant le dieu Cupidon :

Si pour avoir au dos un différent plumage,
Un arc à la main gauche, à la droite un flambeau,
Et tout cet appareil qu'on peint en mon image,
Quelqu'un avec raison s'étonne qu'un bandeau
 Ne ceigne aussi ma tête,
 Je suis l'Amour honnête,
De qui les mouvements ne sont point dérégés,
 Ni les yeux aveuglés.⁵⁸⁸

Ce prologue est intéressant pour plusieurs raisons. D'abord, il place la tragi-comédie dans l'horizon de la pastorale, et en particulier du roman l'*Astrée*, dont l'influence se fait sentir sur la construction des personnages principaux. Ensuite, il s'en dégage un conflit très net entre deux conceptions antagoniques de l'amour : l'amour voluptueux, d'une part, tel qu'« il se plaît à la Cour, séjour de licence » (v. 57) ; d'autre part, l'amour chaste et

⁵⁸⁷ En fait, cette Préface, qui engendra à l'époque un grand nombre de commentaires, se présente comme un art poétique, dans lequel l'auteur affirme l'importance des règles : « Mairet, le premier en France des auteurs dramatiques importants, les déclare nécessaires [les règles]. Sa définition de l'unité d'action est vague et, à nos yeux, bien insuffisante. Elle engageait néanmoins, pour ses contemporains, toute une esthétique. Il affirme avec plus de netteté encore la nécessité pour le temps de ne pas dépasser vingt-quatre heures et pour le lieu celle d'éviter la "soudaine mutation de la scène"; il appuie ces deux exigences sur le besoin de vraisemblance qu'en critique avisé il discerne chez les nouveaux spectateurs. C'est sur le plaisir du public, non sur l'autorité des interprètes d'Aristote, qu'il fonde les règles », J. Scherer, notice de *La Silvanire*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, t. I, p. 1254-1255.

⁵⁸⁸ Prologue de *La Silvanire*, v. 1-8.

honnête, « ami de la pure innocence » (v. 59). Autrement dit, la morale de l'honnêteté s'oppose ici à la morale du courtisan : conflit qui indique, comme l'ont confirmé les travaux de Maurice Magendie et à sa suite ceux d'Emmanuel Bury, que l'idéal de l'honnêteté au XVII^e siècle a pris forme en grande partie dans les milieux précieux, avant de s'imposer à la cour⁵⁸⁹. Il faut attendre quelques années, et le succès éclatant du traité de Faret, pour que le courtisan se transforme en « honnête homme ».

Ainsi, le décor de la pastorale n'ayant rien en commun avec celui du Louvre, l'affection qu'éprouvent les deux bergers l'un pour l'autre est présenté comme un exemple d'« amour honnête ». C'est, d'abord, un amour qui sait patienter⁵⁹⁰, et qui ne se découvre que progressivement. Les vrais sentiments de la bergère pour son amant ne sont connus qu'au deuxième acte, et encore, ils lui sont arrachés de force par sa sœur Fossinde, qui voit clair dans ses agissements :

Aglante, seulement à plaindre
Pour ne savoir pas ton bonheur,
Si tu voyais comme l'honneur
Oblige Silvanire à feindre,
Et la contraint de brûler,
De se taire et dissimuler!⁵⁹¹

Parce que ses parents sont en désaccord avec cette union, Silvanire, bien qu'amoureuse d'Aglante, ne lui avoue jamais sa passion, et ainsi le désespère. Son silence s'explique par un idéal de chasteté, dont nous avons vu au chapitre précédent toute l'étendue dans le théâtre du deuxième tiers du XVII^e siècle, et qui s'affiche ici de manière presque

⁵⁸⁹ Cf. E. Bury, *Littérature et politesse*, p. 83-128.

⁵⁹⁰ Cela fait bientôt « quatre ou cinq ans », dit-il le Prologue, que les deux bergers « [é]chauffent mes autels de soupirs amoureux », Prologue de *La Silvanire*, v. 89-90.

⁵⁹¹ *La Silvanire*, v. 907-912.

caricaturale. « [M]artyre de la bienséance, et martyrisant autrui par bienséance »⁵⁹², le personnage de Silvanire se présente comme l'incarnation de la passion pure et éthérée, poussant la discrétion jusqu'à un point qui risque d'être interprété comme une invraisemblance psychologique.

Mais ce qui frappe le plus dans cette tragi-comédie, c'est que la règle des bienséances instaure un véritable régime de la dissimulation et de la feinte, qui trouve son lieu privilégié dans les dialogues entre les amants. Non seulement Silvanire évite-t-elle de se placer dans une situation où elle aurait à livrer le fond de son cœur, mais encore, il lui arrive de berner Aglante sur la nature de ses sentiments :

L'honneur, non la rigueur, me rend sourde et muette
Aux persuasions d'une amour indiscrete⁵⁹³

finit-elle par confesser, relâchant un peu de la vigilance qui la caractérisait depuis le premier acte. Cette idée que la dissimulation puisse être garante de la pudeur et des bienséances, et donc par conséquent qu'elle constitue un critère de l'honnêteté, correspond en grande partie au discours que tiendra quelques années plus tard l'Italien Torquato Accetto dans son traité *De l'Honnête dissimulation*⁵⁹⁴. Cet ouvrage, qui présente un grand intérêt sur le plan de la psychologie historique, permet de jeter un éclairage sur la pièce de Mairet, et particulièrement sur les caractères qui s'y déploient. La dissimulation, écrit Accetto, « est une industrie qui consiste à ne pas faire voir les choses telles qu'elles sont ».

⁵⁹² J. Scherer, notice de *La Silvanire*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, t. I, p. 1256.

⁵⁹³ *La Silvanire*, v. 1003-1004.

⁵⁹⁴ Voir la bibliographie pour notice complète.

C'est un artifice nécessaire à la sauvegarde du vrai, en des circonstances contraires à son expression :

[D]issimuler n'est rien d'autre que jeter un voile de ténèbres honnêtes et de bienséances violentes, ce qui n'engendre pas le faux, mais qui concède quelque repos au vrai, que l'on pourra montrer à son heure [...].⁵⁹⁵

Vue sous cet angle, la dissimulation apparaît comme la pierre angulaire de l'édifice des civilités. Cette « noble doctrine », précise Accetto, a comme première utilité « l'art des belles manières »⁵⁹⁶. Elle « enseigne à contenir les désirs excessifs »⁵⁹⁷, de manière que la conversation reste toujours de bon goût. On comprendra, dès lors, que la dissimulation soit d'une absolue nécessité en ce qui concerne le sentiment amoureux. Un chapitre s'intitule « Comment cet art peut exister entre les amants ». Un amour qui se fait trop voir est un amour malséant, et par là déshonnête ; la séduction est toujours plus délectable quand elle se fait par l'esprit, et non par les sens. Du reste, la dissimulation pour l'amant est une source de plaisir, dans la mesure où elle oblige à toutes sortes de prouesses galantes : « Honnête et utile est la dissimulation, et, de plus, fort pleine d'agrément »⁵⁹⁸. On le voit, la mise en scène de l'amour dans la *Silvanire* de Mairet, en faisant appel à la doctrine de l'honnête dissimulation, se situe de plain-pied dans la réflexion contemporaine sur l'art de plaire.

D'un autre côté, l'« amour honnête », tel qu'il se donne à voir dans cette pièce, permet à l'héroïne de conserver son honneur, valeur à laquelle elle se voue corps et âme.

⁵⁹⁵ T. Accetto, *De l'Honnête dissimulation*, p. 42.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 61.

Malgré son artifice, le personnage de Silvanire défend une conception de l'honnêteté qui repose sur une haute exigence morale, au grand dam d'Aglante, qui à l'inverse brûle de consommer le plus rapidement possible son amour :

Je veux que cet honneur que tu n'approuves pas
Soit de mes actions la règle et le compas;
Et si c'est une erreur dont notre sexe abonde
Je veux suivre l'erreur de la moitié du monde.⁵⁹⁹

L'intervention du Chœur à la fin de la pièce reprend essentiellement le même discours. L'« honneur » s'y trouve mêlé au champ notionnel de l'« honnêteté », conformément à une proximité sémantique que consacre l'usage au XVII^e siècle. Dans la logique de cette pièce, est *honnête* ce qui respecte l'*honneur*. Aussi ne doit-on s'étonner que l'amour qu'éprouve Silvanire s'accompagne d'une retenue dans l'expression des sentiments, et même d'une certaine abnégation. La motivation de Silvanire, écrit Jacques Scherer, « préfigure le pouvoir du héros classique sur lui-même »⁶⁰⁰ : maîtrise de soi qui confère à l'héroïne une certaine noblesse et qui fait que ce personnage appartient plus à l'univers de la tragédie qu'à celui de la pastorale.

Dans cette perspective, poursuit Scherer, Chimène apparaît comme un approfondissement de Silvanire – ce qui n'est pas, comme le remarque à juste titre le critique, une des moindres causes de la Querelle du *Cid*. Certes, ce personnage a prêté à bien des controverses. Il eut bon nombre de détracteurs, au premier rang desquels Scudéry, qui dans ses pamphlets s'y attaqua avec pugnacité. Néanmoins, il possédait aussi ses admirateurs, qui n'hésitaient pas à voir en elle le portrait authentique d'une « honnête

⁵⁹⁹ *Silvanire*, v. 1029-1032.

⁶⁰⁰ J. Scherer, notice de *La Silvanire*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, t. I, p. 1256.

dame ». Comme pour Silvanire, l'honneur pour Chimène est érigé en principe cardinal, auquel se subordonne la passion amoureuse. L'amour qu'elle ressent pour Rodrigue, peut-on lire dans *L'Innocence et le véritable amour de Chimène*, est de ceux que l'on retrouve parmi les honnêtes gens : c'est un amour qui non seulement demeure pudique, mais encore ne dépasse jamais « les bornes posées par les lois de la civilité »⁶⁰¹. Or, que cette comparaison entre la pièce de Mairet et celle de Corneille soit fondée ou non, l'étude de personnages comme Silvanire et Chimène montre que la femme est au centre de la dramaturgie de l'« amour honnête », que c'est elle qui en donne le ton et en détermine les règles. Il n'y aurait pas d'« amour honnête » sans honnête femme. C'est du moins ce qu'enseignent les tragi-comédies de Mairet, en sacrifiant la tentation d'un amour terrestre et violent à un idéal d'amour spirituel dominé par la douceur féminine.

Les héroïnes de Rotrou : l'honnêteté persécutée

La situation dramatique est quelque peu différente dans le théâtre tragique de Rotrou. L'amour honnête y triomphe encore, mais cela ne survient qu'à la suite de multiples obstacles et difficultés. Dans la tragicomédie *Cléagénor et Doristée* (1634), l'« amitié sainte » (v. 1660) est mise à mal par l'enlèvement de Doristée. Loin de constituer une valeur sacrée, l'honnêteté de l'héroïne se trouve constamment profanée par la sauvagerie et la brutalité de ses ravisseurs :

On admet parmi nous pour première maxime
Les mots de vol, larcin, meurtre, carnage, crime,
Et l'on permet les noms de voleur, de pendeur
Ou pires qualités comme termes de l'art.⁶⁰²

⁶⁰¹ *L'Innocence et le véritable amour de Chimène*, dans *La Querelle du Cid*, p. 1121.

⁶⁰² *Cléagénor et Doristée*, v. 370-373.

Ces criminels, que l'on croirait tout droit sortis du théâtre baroque, incarnent l'exact contraire de l'honnêteté. Leur comportement, qui « bannit de ses lois toute délicatesse » (v. 378), s'oppose si outrageusement à la bienséance, qu'on peut se demander ce que ces personnages font sur la scène, à une époque où la mode est à la politesse et aux civilités. Paradoxale, leur présence paraît néanmoins justifiée par une logique de l'inversion. Toute cette pièce se construit autour d'une série d'antithèses, qui agissent comme des ressorts de l'action théâtrale autant que comme des points de repères moraux.

La première oppose Cléagénor, représentant typique de l'amoureux tendre⁶⁰³, à Ménandre, son rival, dont les mœurs dissolues n'ont d'égaux qu'une infatigable cruauté. L'amour se réduit pour ce dernier à de violentes pulsions, et il n'est rien qu'il ne néglige afin de les satisfaire. Ainsi Doristée, racontant à son amant les injures qu'elle dut endurer :

J'ai tâché par mes pleurs d'éteindre ses désirs,
Mais son cœur indulgent à ses sales plaisirs,
A toujours conservé sa passion brutale,
Et ce bois secondait son attente fatale.⁶⁰⁴

La deuxième distingue le personnage de Doristée, jeune fille pure et chaste, de celui de Dorante, femme infidèle et impudique⁶⁰⁵. Enfin, la dernière antithèse concerne à un niveau supérieur le sens général de la pièce. À l'amour malséant et obscène s'oppose l'« amour honnête », qui finit par l'emporter (les deux amants sont réunis dans l'allégresse à la fin de

⁶⁰³ On en retiendra pour preuve cette réplique, qui en dit long sur son caractère : « Me plaindre et soupirer est tout ce que je puis », *ibid.*, v. 36.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, v. 290-293.

⁶⁰⁵ « Ha! que mon cœur est lâche, et que son impuissance, / D'un amour indiscret honore ton enfance », *ibid.*, v. 1228-1229.

la tragédie), mais après avoir été préalablement mis à l'épreuve pour l'édification du spectateur.

Pareil schéma antithétique est observable dans la tragédie *Crisante* (1639), où l'héroïne éponyme est victime de l'agression de Cassie, avant de s'enlever la vie au comble du désespoir. L'honnêteté dans cette pièce est bafouée sans retenue, malgré les consignes de Manilie, qui fait preuve d'une courtoisie toute relative :

Crisante en se rendant nous força de nous rendre,
Et ce ne lui fut qu'un, qu'être prise et que prendre
Empêchons toutefois que son honnêteté,
Ne reçoive entre nous aucune indignité.⁶⁰⁶

Par son sujet, le viol, cette pièce rappelle la tragédie *Lucrece* de Pierre du Ryer, représentée une année seulement auparavant. Comme l'héroïne romaine, Crisante doit subir les injures d'un homme sans scrupule, qui ne pense qu'à assouvir sa passion. Ce schéma dramatique, qui met en scène un problème d'ordre sexuel, est en fait assez répandu : on le retrouve dans de nombreuses pièces des années 1610-1620, et notamment dans le théâtre d'Alexandre Hardy, qui s'en était fait le maître incontesté – on n'a qu'à penser à des tragédies comme *Scédase ou l'hospitalité violée* ou encore *La Force du sang*.

Enfin, et ce sera notre dernier exemple, la tragi-comédie *Venceslas* (1647), bien qu'acclamée à son époque, n'est pas exempte de sentiments déshonnêtes, surtout envers les femmes. Du point de vue des bienséances, la conduite de Ladislas à l'endroit de Cassandre est révoltante : « son amour, écrit Jacques Scherer, revêt des formes socialement

⁶⁰⁶ *Crisante*, acte I, sc. 1.

inacceptables »⁶⁰⁷. Point de douceur dans son discours, point de déférence dans son abord, le prince n'a que faire de la morale et des politesses :

Après ses sentiments à mon honneur sinistres,
L'essai de ses présents, l'effort de ses ministres,
Ses plaintes, ses écrits, et la corruption
De ceux qu'il crut pouvoir servir sa passion,
Ces moyens vicieux aidant mal sa poursuite,
Au vertueux enfin don amour est réduite;
Et pour venir à bout de mon honnêteté,
Il met tout en usage, et crime et piété.⁶⁰⁸

La rencontre entre les protagonistes, qui survient à l'acte II, déconstruit le stéréotype de l'entretien galant. Le ton en est éminemment violent, et l'on assiste, plutôt qu'à un échange civil et courtois, à une suite de répliques emportées par où éclate la fureur de Ladislas. Les actes suivants contribuent à dresser de ce prince polonais un portrait peu flatteur. Ambitieux, tyrannique, irascible, Ladislas a tous les défauts, mais le principal, eu égard à son projet de posséder Cassandre, est sans doute sa malhonnêteté⁶⁰⁹. En cela, il est à ranger parmi les nombreux personnages masculins de Rotrou qui, se présentant comme des parfaits impudents, font fi des exigences éthiques de leur époque.

Ce phénomène, à le considérer d'un point de vue extérieur, pose un problème. Comment comprendre le choix dramaturgique de représenter des personnages « déshonnêtes » dans le contexte des années 1630, où triomphe la culture de l'honnête homme ? Comment expliquer que le théâtre tragique de Rotrou présente des situations où l'honnêteté féminine est attaquée, à une époque où le respect dû aux dames apparaît de plus

⁶⁰⁷ J. Scherer, notice de *Venceslas*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, t. I, p. 1351.

⁶⁰⁸ *Venceslas*, v. 415-422.

⁶⁰⁹ « Non, je ne puis souffrir, en quelque rang qu'il monte, / L'ennemi de ma gloire et l'amant de ma honte, / Et ne puis pour époux vouloir d'un suborneur, / Qui voit qu'il a sans fruit poursuivi mon honneur », *ibid.*, v. 403-406.

en plus comme un élément déterminant de la réussite sociale ? La réponse à ces questionnements est à chercher dans les propriétés mêmes du genre tragique. Il est clair que les dramaturges arrivent difficilement à concilier la morale de l'honnêteté avec le style noble et élevé de la tragédie. Le ton qu'elle exige s'accorde mal avec la rhétorique pompeuse qui caractérise traditionnellement le langage tragique. De même, les comportements qu'elle encourage sont aux antipodes de l'*ethos* héroïque. C'est la raison pour laquelle Rotrou doit procéder par antithèse : dans la mise en scène du héros malhonnête s'inscrit en creux celle de l'honnête homme, dont elle est l'exacte représentation inversée. C'est cette figure qui en définitive doit s'imposer, après que le spectateur eut jugé de la part d'impolitesse et de brutalité dans des personnages comme Ladislas et Cassie. Aussi, les pièces de Rotrou, au même titre que celles de Mairet, possèdent une fonction civilisatrice. Mais c'est une fonction qu'elles n'assument qu'indirectement, en privilégiant un enseignement par la négative plutôt que par l'illustration.

Atalante et Bradamante : l'honnêteté en armes

Ce n'est pas ainsi que fonctionne le théâtre de Benserade et de La Calprenède, dont les œuvres, ainsi que le soutient M. Magendie, peuvent être considérées comme des « laboratoires » où s'élabore la morale de l'honnêteté. Les personnages d'Atalante et de Bradamante, dans les tragédies *Méléagre* et *Bradamante*, agissent conformément à cette morale, mais d'une façon somme toute assez singulière. Étant des combattantes héroïques, elles dérogent aux représentations traditionnelles du sexe féminin. Bradamante est cette jeune et belle guerrière issue du *Roland furieux* de l'Arioste qui provoque en duel

quiconque demande sa main. Atalante, dans la tradition arcadienne, est une chasseresse redoutable, connue pour avoir abattu le sanglier du Calydon. Or, malgré ces qualités « masculines », qui en font des créatures proches des Amazones, les deux héroïnes sont représentées chez Benserade et La Calprenède suivant le modèle de l'honnête femme, tel qu'il apparaît sous la plume des moralistes et des dramaturges de la première moitié du XVII^e siècle.

En effet, bien que virile et courageuse à la chasse, Atalante sait faire preuve de douceur en privé, et tout spécialement lorsqu'elle s'entretient avec Méléagre :

Avecque cet œillet, ces mirtes, et ces roses,
Je vous fait présent de mille belles choses.⁶¹⁰

Ce langage est celui des honnêtes gens. Le vocabulaire en est trié, châtié et délicat ; les images, belles et agréables à l'esprit ; la phrase, équilibrée, claire, pleine de cette harmonie qu'apprécie la société aristocratique. Comme pour les héroïnes de Mairet, la bienséance exige d'Atalante qu'elle voile la vérité de son amour par un discours tout en mesure et en douceur. À l'acte III, un dialogue rempli de civilités la montre modeste, pleine d'humilité, consciente de la discrétion à laquelle oblige la pudeur :

Je ne vous montre pas des sentiments si fermes
Et ne vous parle point en de semblables termes,
Pour ne vous point donner ni mon cœur ni ma foi⁶¹¹

⁶¹⁰ *Méléagre*, acte I, sc. 2.

⁶¹¹ *Ibid.*, acte III, sc. 1.

dit-elle avec gêne, n'avouant que du bout des lèvres l'amour qu'elle éprouve pour Méléagre. Ce n'est qu'une fois le mariage consommé qu'elle pourra laisser libre cours à sa passion :

Maintenant que le Ciel autorise ma flamme,
Que je puis sans rougir manifester mon âme,
Et vous en découvrir la glorieuse ardeur
Sans que je fasse injure à l'honnête pudeur [...].⁶¹²

De même, à propos de Bradamante, sa vigueur au combat équivaut bien à celle de Roger, mais cette fougue est adoucie par une humeur courtoise et un esprit amoureux. C'est le portrait d'une héroïne à la fois généreuse et galante qu'on nous dresse, à mi-chemin entre le vieil idéal tragique et le modèle élégiaque⁶¹³ :

Maintenant que je puis soupirer et me plaindre,
Et qu'aucune raison ne m'oblige de feindre,
Hipalque encore un coup que je t'ouvre mon cœur.⁶¹⁴

En résulte une forme d'honnêteté qui repose d'abord et avant tout sur l'idée de *mérite*. Ce substantif revient fréquemment dans la langue classique lorsqu'il s'agit de qualifier une femme d'exception. Furetière, dans son dictionnaire, définit le mérite comme l'« [a]ssemblage de plusieurs vertus ou bonnes qualités en quelque personne, qui lui donne de l'estime et de la considération »⁶¹⁵. C'est précisément ce dont font preuve Atalante et Bradamante, en alliant la beauté à la force, la douceur au courage. « Une belle femme qui a les qualités d'un honnête homme, écrit La Bruyère, est tout ce qu'il y a au

⁶¹² *Ibid.*, acte V, sc. 1.

⁶¹³ Selon C. Barbarieri, le personnage de Bradamante chez La Calprenède réussit à concilier les deux idéaux tragique et mondain, en se montrant à la fois « grave » au combat et « joyeuse en amour », *Atrée et Céladon*, p. 281.

⁶¹⁴ *Bradamante*, v. 561-563.

⁶¹⁵ A. Furetière, *Dictionnaire universel*, t. II, p. 1304.

monde d'un commerce plus délicieux ; l'on trouve en elle tout le mérite des deux sexes »⁶¹⁶.

Au reste, le personnage d'Atalante jouit d'un statut privilégié dans les poétiques de la première moitié du XVII^e siècle. Il est cité à de nombreuses reprises par La Mesnardière, qui en fait un exemple d'honnête femme : « Le peintre qui l'a figuré, la représente si belle, si galante en ses habits, et si charmante en ses manières qu'il est certes pardonnable au jeune et vaillant Méléagre d'en devenir amoureux »⁶¹⁷. La fable de Méléagre fait l'objet d'un long développement dans *La Poétique*, où il est discuté de son excellence par rapport aux critères de bienséance et d'honnêteté. « Si Méléagre a de l'amour, c'est pour une fille de roi, la plus célèbre de son temps »⁶¹⁸, qui fait voir « par ses manières que les civilités du Prince ne lui sont pas désagréables »⁶¹⁹. Plus spécifiquement, ce que le théoricien admire dans la tragédie de Benserade, c'est l'équilibre qu'on y trouve dans la construction des personnages. Atalante n'est pas cette guerrière à la virilité excessive ; c'est une amoureuse au cœur tendre et aux sentiments pudiques. De même, Méléagre est bien plus qu'un galant ; c'est un héros capable de faire face avec bravoure aux cruautés de sa mère. Ensemble, les deux personnages composent un tableau charmant qui figure le modèle de l'« amour honnête », en vogue dans le théâtre des années 1620-1630.

En somme, la principale caractéristique des héroïnes de Benserade et de La Calprenède est de répandre partout autour d'elles un idéal de politesse et d'honnêteté. C'est

⁶¹⁶ La Bruyère, *Les Caractères*, « Des femmes », 13.

⁶¹⁷ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 188.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 197.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 191.

à leur exemple, et sous leur autorité, que les personnages masculins dans ces pièces se transforment en honnêtes hommes. Bradamante offre son cœur à qui réussira à la désarmer, mais aussi, d'autre part, à qui saura lui plaire. Elle est au centre d'un « tournoi » qui exige de tous les compétiteurs qu'ils rivalisent non seulement de force, mais encore de civilité. Ainsi l'honnêteté féminine remplit dans ces tragédies une mission civilisatrice de premier plan : instituée en modèle, elle provoque l'émulation, agit par une sorte de mimétisme afin de susciter l'honnêteté des hommes (J. Mesnard). C'est au contact de l'honnête femme, affirment des moralistes comme Jacques Du Bosc et Nicolas Faret, que l'homme apprend à adoucir ses mœurs et à polir son langage.

Le commerce des femmes

Cette mise en scène de l'honnête femme constitue donc un lieu commun de la littérature dramatique de la première moitié du XVII^e siècle. À cet égard, on peut dire que la tragédie emprunte au discours contemporain sur la femme, qu'elle s'imprègne de la réflexion sur son rôle civilisateur, thème hérité de la courtoisie du Moyen Âge et des doctrines néoplatonicienes de la Renaissance⁶²⁰. Les travaux de Marc Fumaroli, puis ceux de Linda Timmermans, auquel le développement qui suit est largement redevable, ont montré comment le rôle des femmes à l'intérieur de la culture classique est prédominant. Plus que des maîtresses de maison, les grandes dames de l'aristocratie française furent les véritables éducatrices de la société mondaine. Dans le concert de la cour et des salons parisiens, elles apparaissent comme les médiatrices des valeurs de l'honnêteté.

⁶²⁰ « C'est une thèse platonicienne, écrit M. Angenot, que seule la société des femmes civilise la farouche nature des hommes, barbares et mal polis de leur naturel, que la civilisation et les arts ne fleurissent qu'autant que les femmes sont choyées et écoutées », *Les Champions des femmes*, p. 142.

Faret, dans le prolongement de Castiglione, accorde une grande importance à la conversation féminine dans la formation de l'honnête homme. Il consacre toute la dernière partie de son traité à cette question. La complaisance, précise-t-il, s'apprend parmi les femmes :

Maintenant après avoir traité de l'entretien du Prince, et de la conversation des égaux, il reste à parler de celle des femmes, de laquelle on peut dire que, comme elle est la plus douce et la plus agréable, elle est aussi la plus difficile et la plus délicate.⁶²¹

Et plus loin d'ajouter:

Enfin, c'est ici que toutes les règles de la plus délicate complaisance se doivent mettre en pratique, et que les plus humbles soumissions sont de bonne grâce à qui que ce soit.⁶²²

Parmi les bénéfiques qu'elle procure au gentilhomme, la conversation des femmes lui permet d'approfondir sa connaissance des règles de la politesse, mais aussi – et cela est central dans le traité de Faret – elle lui permet de s'exercer à l'art de plaire (en atteste de manière significative le sous-titre de l'ouvrage). Cette idée que la femme puisse constituer la première éducatrice de l'homme en cette matière, loin d'être isolée, semble largement partagée par les contemporains. Pour l'abbé Cotin, c'est à « l'école des femmes », et nulle part ailleurs, que s'apprennent les rudiments du « métier » d'honnête homme : « Les femmes de qualité ont poli mes mœurs et cultivé mon esprit »⁶²³. Ce sont là les termes d'un discours fort répandu au XVII^e siècle, qui fait de la femme une référence, un point de repère

⁶²¹ N. Faret, *L'Honnête homme*, p. 95.

⁶²² *Ibid.*, p. 96.

⁶²³ Cité par Roger Duchêne, « L'école des femmes au XVII^e siècle », p. 85.

de la culture mondaine⁶²⁴. Balzac, quand il a opposé la rhétorique savante des doctes à la grâce de la conversation féminine, décrit Mme des Loges comme une « femme [...] qui vaut plus que tous nos livres, et dans la conversation de laquelle il y a dequoy se rendre honneste homme sans l'ayde des Grecs, ny des Romains »⁶²⁵. Il est suivi en cela par le chevalier de Méré, qui affirme dans ses *Conversations* qu'on n'est « jamais tout à fait honnête homme, ou du moins galant homme, que les Dames ne s'en soient mêlées »⁶²⁶.

Concrètement, ce que la femme enseigne à l'honnête homme, c'est, entre autres vertus, l'art de bien parler. Ici encore, l'argument est bien connu : « Les femmes ont naturellement l'avantage de mieux parler que [les hommes] », affirme Pierre-Jacques Brillon⁶²⁷. Scudéry, dans l'épître aux Dames précédant les *Harangues héroïques*, formule un jugement qui a valeur de dogme :

[E]ntre mille belles qualitez, que les Anciens ont remarquées en votre Sexe; ils ont toujours dit, que vous possédiez l'éloquence sans art, sans travail, & sans peine : que la Nature vous donnoit libéralement, ce que l'estude nous vend bien cher : que vous naissiez ce que nous devenons en fin : & que la facilité de bien parler vous est naturelle, au lieu qu'elle nous est acquise.⁶²⁸

⁶²⁴ M. Magendie a jadis entrepris d'étudier ce phénomène : « Rien ne peut mieux polir les mœurs des hommes, qu'un commerce suivi avec les dames [...] », *La Politesse mondaine*, p. 88. Selon Mme de Lambert, « on n'ôte[r] point aux femmes la gloire d'avoir formé ce que nous avons eu de plus honnêtes gens dans le temps passé. C'est à elles qu'on doit la douceur des mœurs, la délicatesse des sentiments, et cette fine galanterie de l'esprit et des manières ». De même Gabriel Gilbert, dans son *Panegyrique des dames*, s'exprime en ces mots : « Les hommes qui n'ont point de communication avec les femmes, sont peu sociables; ils sont rudes & farouches, & ceux qui les fréquentent ont beaucoup de complaisance & de douceur; [...] l'on voit donc que c'est des femmes que les hommes apprennent les bonnes mœurs, & que c'est d'elles qu'ils acquièrent les qualités nécessaires à la douceur & la tranquillité de la vie civile », p. 31-32.

⁶²⁵ Balzac, *Lettre à Vaugelas*, cité par L. Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture*, p. 141.

⁶²⁶ Méré, *De la conversation*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 18.

⁶²⁷ P.-J. Brillon, *Le Théophraste moderne*, cité par L. Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture*, p. 147.

⁶²⁸ Scudéry, *Les Femmes illustres*, « Aux Dames », p. 25.

Ce « naturel », ainsi que le nomme le XVII^e siècle, n'équivaut pas à l'irruption brutale de la nature. Il relève plutôt d'un art de société. Ennemi de l'affectation, il se caractérise par l'absence d'étude ainsi que par le refus de la pédanterie. Pour Saint-Évremond, le « naturel » appartient en propre au verbe féminin⁶²⁹. « La force du raisonnement est pour les hommes, confirme Grenaille dans l'*Honnête fille*, mais la grâce du langage est pour les femmes »⁶³⁰. S'ensuit une forme spécifique d'éloquence, qui repose sur l'idée de simplicité et de délicatesse :

Les entretiens des dames, dont les grâces font penser aux bienséances, sont encore plus nécessaires pour s'achever dans l'honnêteté. Ceux qui ne sont pas faits à leur manière délicate et mystérieuse ne savent bien souvent que leur dire, [...] mais un galant homme, qui s'accoutume à leurs façons, le désir d'acquérir leurs bonnes grâces lui fait prendre un tour insinuant et le rend tout autre [...].⁶³¹

De par sa supériorité en fait d'honnêteté, la femme oblige l'homme à un plus grand raffinement dans la conversation. Elle le force à adopter un langage courtois et délicat, dénué de rudesse, un langage qui par ailleurs est un critère de l'esthétique mondaine, fondée sur la grâce et l'agrément. « Il ne dépend que des Dames, écrit Du Bosc, de faire beaucoup plus d'honnêtes hommes que nous en avons »⁶³². Le rôle de la femme dans la société du XVII^e siècle en est un de civilisation, et par là de conversion à une culture moderne et policée. « À partir du moment où les valeurs de la société coïncident avec les qualités attribuées à la féminité, affirme Jacqueline Lichtenstein, la femme n'est plus

⁶²⁹ Cf. *Idée de la femme qui ne se trouve point*, dans *Œuvres en prose*, t. II, p. 53.

⁶³⁰ Grenaille, *L'Honnête fille*, t. III, p. 75.

⁶³¹ Méré, *Œuvres complètes*, t. III, p. 75.

⁶³² J. Du Bosc, *L'Honnête femme*, t. II, p. 495.

considérée seulement comme une image à contempler, mais comme un miroir où les hommes doivent se regarder afin de pouvoir y construire leur propre image [...] »⁶³³.

C'est exactement ce qu'exprime le théâtre tragique de l'époque. De la même façon que la réflexion sur les civilités influence la poétique tragique, notamment au travers de la règle des bienséances, les théories sur l'honnêteté féminine interviennent dans la composition des personnages féminins. Nous touchons une nouvelle fois aux rapports qu'entretient l'écriture dramatique avec les différents discours sur la femme. Pour « plaire » au public, les dramaturges vont puiser à même les représentations culturelles une figure qui symbolise la nouvelle condition sociable de l'homme. Ainsi peut-on parler de « sociopoétique » du texte théâtral, dans la mesure où le travail du poète consiste ici en une écriture des représentations et de l'imaginaire des interactions sociales.

Il ne faudrait pas négliger enfin l'apport d'un autre genre théâtral, la comédie, dans le traitement dont font l'objet les figures féminines au sein de la tragédie du XVII^e siècle. Les comédies de Corneille et de Molière, nous le disions en début de chapitre, correspondent au goût mondain pour la politesse et les civilités, et cela en grande partie grâce à la mise en scène de la figure de l'honnête femme. Agnès, dans *L'École des femmes*, et Célimène, dans *Le Misanthrope*, sont sans doute les deux modèles les plus influents. Selon Emmanuel Bury, toutes deux « incarnent l'idéal mondain [...] contre ce que la "doctrine" peut avoir de stérilisant et de mort »⁶³⁴. En se faisant les maîtresses du jeu de la séduction et de la parole, ces héroïnes sont au centre d'une sociabilité du plaisir et de

⁶³³ J. Lichtenstein, « Le commerce des dames », p. 34.

⁶³⁴ E. Bury, *Littérature et politesse*, p. 125.

l'enjouement. Jean Mesnard a montré jadis comment la pièce *Le Misanthrope* problématisait ces topiques⁶³⁵. Son analyse oppose le personnage d'Alceste, qui tourne le dos à la civilité, à celui de Célimène, qui se présente comme « le personnage le plus mondain, le plus soucieux de plaire »⁶³⁶. Plus spécifiquement, Mesnard met l'accent sur la manière dont la comédie de Molière développe une critique de l'art de plaire, symbolisée par le refus d'Alceste de se plier à la flatterie. Or, malgré sa profondeur, cette lecture n'insiste pas suffisamment à notre avis sur une dimension cruciale de la pièce, à savoir qu'il revient à un personnage féminin, et non à un personnage masculin, d'y incarner la morale de l'honnêteté.

Le cas de Célimène dans *Le Misanthrope* est bien sûr éloquent. Il a valeur de norme pour cette pièce, mais il symbolise aussi, croyons-nous, un principe susceptible de s'appliquer à un corpus beaucoup plus vaste. Il n'y a pas que dans la comédie où l'on trouve de ces héroïnes transformées en honnêtes femmes, qui répandent sur la scène un idéal mondain de politesse et de civilité. La tragédie et la tragicomédie les accueillent également, bien avant l'époque de Molière – ce qui prouve d'ailleurs que les frontières entre les différents genres dramatiques ne sont pas étanches, et qu'il existe entre eux une forme d'interdiscursivité. Que la figure de la furieuse disparaisse complètement de la scène tragique dans les années 1630 au profit de l'honnête femme et de la femme charmante ne doit pas nous étonner : le mode est à la courtoisie, aux bonnes manières, à la galanterie. En outre, la tragédie subit l'influence du discours moraliste, qui fait de la femme tantôt

⁶³⁵ « L'univers de cette comédie a pour norme l'art de plaire. Tous les personnages se définissent en fonction de cette norme, à laquelle il se soumettent pour la plupart, les uns passivement, les autres lucidement [...] », J. Mesnard, « *Le Misanthrope*, mise en question de l'art de plaire », dans *La Culture du XVII^e siècle*, p. 523-524.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 524.

l'éducatrice des hommes, tantôt la représentante d'un idéal de conduite humaine. Ceci explique le traitement réservé aux personnages féminins chez un Mairet ou un Benserade : plus qu'à l'homme, il incombe à la femme de faire rayonner les valeurs de l'honnêteté dans la culture du XVII^e siècle.

Le rôle civilisateur du théâtre

Ce détour par le discours social permet d'éclairer une fois de plus le rôle que jouent les figures féminines à l'intérieur de la tragédie, un rôle que l'on pourrait qualifier, comme les chapitres précédents l'ont montré, d'*autoréflexif*. En effet, il est possible de considérer les passages où cette fonction civilisatrice de l'honnête femme est illustrée comme une mise en abyme du théâtre lui-même, eu égard à la mission dont il est investi au XVII^e siècle de « civiliser » le public. À partir des années 1630, la fonction dévolue au théâtre est de même nature que celle impartie aux femmes. Sa mission est de polir les mœurs du spectateur, de manière qu'il sorte du théâtre l'esprit plus honnête, l'âme plus pure qu'il n'y était entré.

Cet objectif est à la base de l'action de Richelieu en ce qui concerne les spectacles⁶³⁷. Dès le début de son ministère, l'intérêt personnel du cardinal pour l'art dramatique⁶³⁸ se transforme en une politique théâtrale officielle. Dans le but d'en faire un

⁶³⁷ Sur la politique théâtrale de Richelieu, voir, outre l'ouvrage de Georges Couton déjà cité, l'article récent de Catherine Guillot, « Richelieu et le théâtre », *Transversalités*, n° 1, 2011, p. 85-102.

⁶³⁸ Cette passion de Richelieu pour le théâtre est fort connue. Elle le poussa, en 1632, à ordonner personnellement la construction du Palais-Cardinal (aujourd'hui Palais-Royal), destiné aux représentations officielles, brisant le monopole de l'Hôtel de Bourgogne, théâtre plus populaire, alors seule salle de Paris. De même, en 1634, le cardinal encourage le célèbre acteur Montdory à fonder son propre théâtre, le Théâtre du Marais, où Corneille fera jouer toutes ses pièces jusqu'en 1647. Enfin, la même année, il réunit sous son égide

divertissement à la fois « utile » et « honnête », il entreprend de réformer le théâtre, de l'*ordonner* pour ainsi dire, suivant les principes qui guident sa politique intérieure. La première étape de ce grand dessein est d'épurer la scène – les sujets, les caractères, la vie et les mœurs des comédiens. La Déclaration royale du 16 avril 1641 pose comme une nécessité le bannissement des « représentations peu honnêtes qui laissent de mauvaises impressions sur les esprits »⁶³⁹. Il importe, peut-on y lire, que les dramaturges s'engagent à « retrancher tous les dérèglements » par lesquels la pudeur du spectateur pourrait être offensée ; que les comédiens évitent « de représenter aucunes actions malhonnêtes ni d'user d'aucunes paroles lascives ou à double entente, qui puissent blesser l'honnêteté publique ; enfin, « que les comédies se représentent utilement pour le divertissement »⁶⁴⁰. Dictée par Richelieu, la Déclaration royale s'attaque en premier lieu aux pratiques scéniques qui rappellent le théâtre « populaire », celles de la farce et de la tragédie baroque, si prospères au début du siècle. Elle découle de la volonté d'un ministre qui, comme le rapporte Georges Couton, « ne se contentait pas de cautionner par son attitude personnelle la moralité des représentations dramatiques », mais qui par sa politique « favorisait le développement d'un théâtre de bonne compagnie et irréprochable pour les mœurs »⁶⁴¹.

Dans le *Projet pour le rétablissement du théâtre français*, également commandé par Richelieu, et « qui paraît bien correspondre à la pensée du Cardinal soucieux d'ordre et de

cinq écrivains en vue de l'époque (ce sera la « société des cinq auteurs ») et leur demande de contribuer au répertoire de la nouvelle compagnie en lui fournissant régulièrement des œuvres dramatiques.

⁶³⁹ Texte dans Ch. Urbain et É. Levesque, *L'Église et le théâtre*, p. 9-10.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 9-10.

⁶⁴¹ J. Mesnard, « Richelieu et le théâtre », dans *La Culture du XVII^e siècle*, p. 178.

réglementation »⁶⁴², l'abbé d'Aubignac reprend les mêmes recommandations, tout en reconnaissant le progrès accompli par le « Théâtre français » depuis qu'il a bénéficié des « soins et libéralités de feu M. le Cardinal de Richelieu »⁶⁴³. « [I]l est nécessaire avant toutes choses, [...] que les représentations [soient] réduites dans l'honnêteté », et pour y parvenir, « de ne rien faire ni dire sur le théâtre contre les bonnes mœurs »⁶⁴⁴. Comme son maître et commanditaire, d'Aubignac se montre en faveur d'un théâtre épuré constituant un divertissement honnête et d'utilité publique – on retrouvera les mêmes arguments au XVIII^e siècle chez Voltaire et Diderot qui considèrent le théâtre avant tout comme une école de philosophie civique et morale⁶⁴⁵. Or, cette idée d'un théâtre « utile » allait de pair avec celle d'un théâtre d'État, d'un théâtre *au service* de l'État : c'est dans ce sens que l'action de Richelieu s'organise, en réduisant le théâtre à une forme de « régularité » devant contribuer à apaiser les tensions au sein du royaume⁶⁴⁶.

En outre, pour le cardinal comme pour les dramaturges, cette réforme est rendue nécessaire pour deux raisons. La première concerne l'évolution des publics. L'histoire des salles parisiennes au XVII^e siècle⁶⁴⁷ montre que les « honnêtes gens » sont de plus en plus nombreux à fréquenter les théâtres à partir des années 1630, suivis en cela par les

⁶⁴² G. Couton, *Richelieu et le théâtre*, p. 14.

⁶⁴³ Texte relié à la *Pratique du théâtre*, p. 347.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 354.

⁶⁴⁵ « Les devoirs des hommes sont un fonds aussi riche pour le Poète dramatique, que leurs ridicules et leurs vies ; et les pièces honnêtes et sérieuses réussissent partout ; mais plus sûrement encore chez un peuple corrompu qu'ailleurs. C'est en allant au théâtre qu'ils se sauveront de la compagnie des méchants dont ils sont entourés ; [...] c'est là qu'ils verront l'espèce humaine comme elle est, et qu'ils se réconcilieront avec elle », D. Diderot, *Discours de la poésie dramatique*, texte relié avec la comédie *Le Père de famille*, Amsterdam, s.é., 1758.

⁶⁴⁶ Voir à ce sujet l'ouvrage de Déborah Blocker, *Instituer un « art » : politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2009.

⁶⁴⁷ Voir les travaux fondateurs de W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1968-1970, et *Le Théâtre du Marais*, Paris, Nizet, 1954-1958.

aristocrates et les savants. Le parterre est « un amas d'honnêtes gens qui se divertissent », affirme l'abbé d'Aubignac dans *La Pratique du théâtre*⁶⁴⁸. Possédant l'avantage du nombre, ce public mondain crée la mode : il influe sur le spectacle, libère le théâtre de sa réputation vulgaire et populaire. Un homme d'honneur n'approuvera jamais qu'on lui présente « des Histoires impudiques et de mauvais exemple », pleines « d'impuretés et de bouffonneries »⁶⁴⁹. Il en va, nous l'avons dit, d'un principe de conformité avec la sensibilité du public. « Depuis qu'on a banni des théâtres tout ce qui pouvait souiller les oreilles les plus délicates », la représentation des pièces de théâtre « est l'un des plus innocents divertissement et le plus agréable »⁶⁵⁰ peut-on lire dans la *Gazette de Renaudot* (6 janvier 1635). C'est dire que l'art de plaire qui définit les interactions entre les hommes s'étend désormais à la relation entre la scène et le parterre.

D'autre part, l'épuration prônée par Richelieu s'inscrit dans une vision politique. On sait que le cardinal voyait dans le théâtre un formidable outil de propagande. Selon Georges Couton, les comédies héroïques *Mirame* et *Europe* de Desmarets de Saint-Sorlin, proche collaborateur du Richelieu, sont la justification de la politique extérieure menée par la France depuis les années 1620. De même, la tragédie cornélienne a souvent été lue comme la traduction du projet absolutiste⁶⁵¹. Cette vocation de promotion de l'idéologie monarchiste est sans doute une caractéristique importante du théâtre des années 1630-1640. Mais là n'est pas la première « utilité » du théâtre, telle qu'ont pu l'envisager Richelieu et

⁶⁴⁸ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, p. 8.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 352.

⁶⁵⁰ Cité par Ch. Mazouer, *Le Théâtre français de l'âge classique*, p. 140.

⁶⁵¹ « Le plus beau résultat obtenu par Richelieu dans sa politique théâtrale pourrait bien être le théâtre cornélien », G. Couton, *Richelieu et le théâtre*, p. 68.

les doctes qui l'entourent. Pour d'Aubignac, la première fonction du spectacle théâtral consiste dans l'éducation du public : « Par des moyens qui tombent sous les sens », écrit-il dans *La Pratique du théâtre*, les spectacles constituent « un secrète instruction des choses les plus utiles au peuple »⁶⁵². Nous retrouvons ici la métaphore du théâtre « École des peuples » à laquelle se réfèrent successivement les dramaturges de la Renaissance. Mais cette fois-ci, l'enseignement dont il est question ne concerne plus uniquement la maîtrise des passions. Il n'est plus à résonnance stoïcienne, comme dans le théâtre de Montchrestien par exemple, où tout le profit du spectateur réside dans l'affermissement de la constance. Ce que le théâtre propose de plus essentiel encore, dans le contexte de ce que Norbert Élias appelle le « procès de civilisation », ce sont les nouvelles règles de la vie sociale.

De tous les arts, le théâtre est en effet celui qui contribua le plus à la diffusion de l'idéal civil que nourrissait le cardinal. Cela est à entendre à deux niveaux. Comme l'ont montré les travaux de l'historien Michel Carmona, l'éducation morale et civile de la noblesse a été l'une des préoccupations majeures de Richelieu. La longue période de guerre dans la seconde moitié du XVI^e siècle avait barbarisé une élite qu'il fallait désormais convertir à la cause de l'État et au bien public. Les lettres et les arts, qui aidèrent d'abord Richelieu à construire sa gloire personnelle, devinrent, lorsque son pouvoir s'affermir, des moyens d'attirer à lui cette élite, de lui imposer sa vision de la nation. Or, ce sens civique allait de pair avec un sens aigu des civilités. La première définition que donne Furetière de l'adjectif *civil* est « ce qui regarde le bien public, le repos des citoyens ». Cela se dit aussi,

⁶⁵² D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, p. 40.

précise-t-il, de « ce qui est honnête & raisonnable »⁶⁵³. En réalité, les deux sens sont mêlés dans l'esprit de Richelieu. Parce qu'elles impliquent un plus grand contrôle de soi, une plus grande maîtrise des pulsions individuelles, les civilités sont d'une absolue nécessité en ce qui concerne son projet politique. La soumission au pouvoir central passe d'abord par la soumission aux normes du savoir-vivre⁶⁵⁴.

C'est ici où l'« utilité » de l'art dramatique se fait le plus sentir. Plus que jamais sous le ministère de Richelieu, il incombe au théâtre d'enseigner les bonnes mœurs, de diffuser les valeurs de l'honnêteté. En atteste, entre autres, l'accent mis dans la *Poétique* de La Mesnardière sur les politesses, considérées à la fois comme une source de plaisir et d'instruction⁶⁵⁵. Cette question constitue la toile de fond de l'ouvrage. Elle détermine le titre des chapitres (« Les sentiments déshonnêtes », « Les sentiments incivils »), aussi bien que les nombreux exemples invoqués (voir chapitre 6). Usant des mêmes arguments, Scudéry affirme dans *L'Apologie du théâtre* que « de toutes les façons d'instruire, elle [la comédie] est sans doute la plus agréable, et par conséquent la plus utile »⁶⁵⁶. On reconnaîtra la dette de ces auteurs envers la tradition aristotélicienne, et plus spécifiquement envers la notion d'*eutrapelia*, qui imprègne tout leur discours. Cette vertu, qui désigne pour Aristote

⁶⁵³ A. Furetière, *Dictionnaire universel*, t. I, p. 629.

⁶⁵⁴ N. Élias désigne ce processus par le terme de « curialisation » : « Les normes du savoir-vivre commencent à se transformer au XVI^e siècle, restent fluctuantes au XVII^e et au XVIII^e pour se répandre, après avoir subi certaines modifications, au XVIII^e et au XIX^e siècle à travers toute la société occidentale. Ce mouvement de contraintes et de transformation des pulsions débute à l'instant même où la noblesse chevaleresque évolue vers l'aristocratie de cour », *La Dynamique de l'Occident*, p. 276.

⁶⁵⁵ « Je ne veux pas dire pourtant que la gloire de profiter de la gravité des Préceptes, appartienne moins au Poète que celle de récréer par la douceur de ces chants. Mais puisque le Philosophe ne se mêle que d'enseigner, sans qu'il se soucie de plaire, il ne faut pas que le Poète s'entremette si fort d'instruire, qu'il ne donne beaucoup de soins au dessein de divertir. C'est aussi pour cette raison qu'il doit tâcher d'acquérir la souveraine politesse, qui est proprement la grâce qui touche l'imagination [...] », *La Poétique*, p. 2-3.

⁶⁵⁶ G. Scudéry, *Apologie du théâtre*, p. 3.

le bon usage de la plaisanterie dans la conversation⁶⁵⁷, est assimilable de façon plus large à l'honnêteté, à la « bonne humeur » ; « elle désigne l'équilibre spirituel auquel chacun doit tendre, et que l'on ne saurait atteindre sans s'accorder parfois quelque récréation »⁶⁵⁸. Par définition, l'*eutrapelia* trouve dans la comédie son milieu naturel⁶⁵⁹. Mais elle intervient aussi dans la tragédie, où elle agit comme un instrument pédagogique. S'appuyant sur l'*Éthique à Nicomaque*, Scudéry et La Mesnardière définissent une dramaturgie de l'agrément ayant pour but, moins de purger les passions, que de corriger les mœurs. Ce faisant, ils en appellent à la valeur « hygiénique » de l'*eutrapelia*. Saint-Évremond, dans *De la tragédie ancienne et moderne*, indique bien quel glissement subit la notion de *catharsis* dans la première moitié du XVII^e siècle : « Toute notre crainte n'est maintenant qu'une agréable inquiétude »⁶⁶⁰. Cela prouve assez que la tragédie, en conformité avec les enseignements d'Horace, est bel et bien devenue ce divertissement « honnête » et profitable souhaité par Richelieu.

Les valeurs de l'honnêteté – que l'on peut, comme on vient de le voir, rapprocher de la notion d'*eutrapelia* – sont présentes dans les pièces que nous avons étudiées plus haut, mais elles le sont aussi dans de nombreuses autres tragédies des années 1630-1640. Sur ce point, l'opinion de Georges Couton semble se confirmer : bien que la « Compagnie des cinq auteurs » n'ait produit aucune œuvre tragique à proprement parler, il existe

⁶⁵⁷ Voir Aristote, *Éthique à Nicomaque*, IV, 14.

⁶⁵⁸ L. Thirouin, *L'Aveuglement salutaire*, p. 223.

⁶⁵⁹ Voir à ce sujet les analyses de *Mélite* (Corneille) et de *L'École des femmes* (Molière) par E. Bury dans *Littérature et politesse*, p. 111-127.

⁶⁶⁰ *De la tragédie ancienne et moderne*, dans *Œuvres en prose*, t. III, p. 156.

effectivement une tragédie de « style Richelieu »⁶⁶¹, c'est-à-dire une tragédie qui, en plus d'accorder la primauté à la raison d'État, correspond sur les plans esthétique et dramaturgique à la nouvelle esthétique mondaine. Dans ce type de tragédie, l'honnêteté joue un rôle capital. Elle est à la base d'un système moral, proposé au spectateur comme un modèle de comportement humain. Mais surtout, elle crédite la scène d'un statut unique dans la culture du XVII^e siècle, à savoir celui d'une école du monde, dispensatrice des valeurs qui fondent la vie en société : courtoisie, douceur, grâce, délicatesse.

Cette portée civilisatrice du théâtre, il convient enfin de la mettre en rapport avec celle que détiennent les femmes dans la société de l'âge classique. Tout un discours autorise ce rapprochement, à commencer par les témoignages des contemporains. Scudéry, dans son *Apologie du théâtre*, se sert de ces liens comme d'une sorte de caution garantissant la moralité du spectacle tragique. Dans une comparaison à laquelle il faut accorder une réelle valeur explicative, le dramaturge assimile la comédie (entendons ici le théâtre) à une honnête femme :

Il est vrai que comme les honnêtes femmes peuvent porter les ornements proportionnés à leur condition, mais non pas les habits indécents des Courtisanes, de même la Comédie doit s'orner de toutes les grâces, et de toutes les richesses dont elle est capable, et non pas de ces dangereuses maximes qui peuvent corrompre les bonnes mœurs.⁶⁶²

Ce n'est pas la première fois qu'un auteur emploie l'image de la femme pour décrire la poétique tragique. Dans sa *Poétique*, La Mesnardière utilise la métaphore de la Reine pour parler du style majestueux de la tragédie cornélienne : « la Tragédie, semblable à une

⁶⁶¹ Cf. G. Couton, *Richelieu et le théâtre*, p. 67.

⁶⁶² Scudéry, *Apologie du théâtre*, p. 5-6.

Reine, doit toujours agir également, être uniforme en ses façons, aller toujours même train, et jamais ne relâcher de la gravité vénérable une fois professée »⁶⁶³. Dans les deux cas, la comparaison excède le simple exercice de style. Elle indique qu'il existe, dans l'ordre de la pensée, une relation de nature homologique entre le théâtre et la femme. Cette idée, nous l'avons vu, imprègne toute la réflexion sur l'art dramatique aux XVI^e et XVII^e siècles. Qu'elle concerne l'esthétique du spectacle ou encore sa dimension politique, l'association « femme–tragédie » paraît symptomatique d'un schème mental profondément enraciné dans la conscience collective.

Ainsi, en mettant en scène la figure de l'honnête femme, le théâtre représente son propre pouvoir civilisateur, il exhibe son « utilité » aux yeux du public. Georges Forestier dans de nombreux ouvrages fait de l'autoréflexivité un trait caractéristique du théâtre classique⁶⁶⁴. Le procédé du « théâtre dans le théâtre », sorte de mise en abyme scénique, en est peut-être l'exemple le plus éloquent : il permet d'interroger, par le biais du redoublement, le statut même de l'illusion dramatique – on n'a qu'à penser, à titre d'exemple, à la scène finale de *L'Illusion comique* de Corneille. À notre avis, les figures féminines participent du même phénomène. Elles possèdent à l'intérieur de la fable une valeur métathéâtrale, dans la mesure où, redoublant la poétique de la tragédie, elles contiennent en creux un discours *sur* le théâtre, les règles, ou encore les vertus morales du spectacle. C'est tout le sens de personnages comme Sylvie et Silvanire, héroïnes des tragi-comédies de Mairet. Ces charmantes bergères qui excellent dans l'art de plaire font plus

⁶⁶³ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 399.

⁶⁶⁴ Voir *Le Théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz, 1981 et *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) : le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988.

que symboliser la morale de l'honnêteté, telle qu'elle se diffuse en France dans la première moitié du XVII^e siècle. En incarnant la mission civilisatrice du théâtre, elles obéissent à un principe de spécularité. Comme tant d'autres personnages féminins de l'époque, elles sont les visages par lesquels le théâtre cherche à se définir et à s'autopromouvoir.

CONCLUSION

Le théâtre, la femme, la cité

Historiquement, le spectacle tragique a toujours impliqué l'idée de communauté⁶⁶⁵. Chez les Grecs, le théâtre apparaît, avec l'agora, comme un haut lieu de la citoyenneté. Jacqueline de Romilly, dans une étude remarquable sur l'œuvre d'Euripide, souligne combien les sujets de la tragédie grecque sont liés à l'actualité politique de la cité. Même s'ils sont tirés de la mythologie, les fables grecques contiennent un grand nombre de réflexions générales applicables aux problèmes de la cité. À cette fonction politique s'ajoute une dimension religieuse. Jouées à l'occasion des dionysies, les premières tragédies grecques faisaient partie d'un ensemble de fêtes auxquelles participait toute la société athénienne. En outre, le chœur, par sa présence scénique, rappelle à tout instant le lien qui existe entre la tragédie et la cité : « Représentation unique, organisée par la collectivité et à laquelle tous assistaient, elle [la tragédie] prenait de ce fait un retentissement civique »⁶⁶⁶.

De même, à Rome, les spectacles assurent la « réunion du peuple romain comme collectivité »⁶⁶⁷. Ils s'apparentent à de pompeuses cérémonies visant à étaler la puissance de l'État. Le peuple tout entier est invité à y participer à titre d'artisan ou de spectateur. Le théâtre en particulier est un des seuls lieux où les citoyens soient rassemblés en totalité, où ils peuvent applaudir, crier, exprimer des opinions qui ailleurs n'auraient jamais l'occasion d'apparaître⁶⁶⁸. Le théâtre possède « la puissance du nombre »⁶⁶⁹. Aussi la parenté entre la

⁶⁶⁵ Voir Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Essais sur les ombres collectives*, Paris, PUF, 1965.

⁶⁶⁶ J. de Romilly, *La Modernité d'Euripide*, p. 183.

⁶⁶⁷ F. Dupont, *L'Acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, p. 31.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 30.

politique et le spectacle est-elle extrêmement forte à Rome. En même temps qu'il est un spectateur (*homo spectator*), le citoyen se transforme en acteur politique⁶⁷⁰.

Cette dimension collective inhérente au spectacle théâtral se poursuit tout au long du Moyen Âge, avec la tradition des « jeux »⁶⁷¹, et même au-delà, jusqu'aux XVI^e et XVII^e siècles. Emblème de la nouvelle dramaturgie, la tragédie est dès sa renaissance considérée comme un cérémonial à dimension communautaire. Spectacle du roi, elle possède une fonction idéologique, qui est de diffuser une culture d'élite, en rupture avec la tradition féodale. À ce titre, on a souvent comparé le spectacle tragique au XVII^e siècle avec la messe. Le présupposé est qu'il existe une forme de communion dans la représentation qui efface les différences entre les individus. La thèse de Jean-Marie Apostolides est que la tragédie permet à la collectivité d'accomplir le deuil des valeurs anciennes, au profit d'un nouvel ordre politique, la monarchie absolue, et, partant, d'une nouvelle culture, dédiée à magnifier l'État. Ainsi, l'univers tragique tend à éblouir le spectateur, de façon que s'impose le « corps symbolique du roi » – ce qui n'est possible, bien sûr, qu'à condition que la tragédie agisse comme un rituel, usant de symboles communs à toute la nation. Tout au long des XVI^e et XVII^e siècles, la tragédie se dit à travers un code spectaculaire, face

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁷⁰ De la République à l'Empire, affirme Florence Dupont, « Rome est passée d'une politique spectacle au spectacle comme lieu de la politique », *ibid.*, p. 30.

⁶⁷¹ Les confréries, en particulier, « occupai[en]t une place notable dans la vie urbaine, unissant des jongleurs, des *borjois*, habitants importants de la *vile*, et bon nombre de chevaliers », A. Viala (dir.), *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, p. 55. Parmi ses nombreuses vocations, elles avaient charge d'organiser des « jeux », qui se déroulaient durant la fête annuelle (*puys*). Quelques-unes même organisaient des concours de poésie et des représentations théâtrales, comme la confrérie d'Arras, ou celle, plus tardive, des frères de la Passion, association parisienne spécialisée dès le XIV^e siècle dans la représentation de jeux sacrés. Toutes ces festivités impliquent la présence de divers groupes sociaux, qui s'y croisent et s'y mêlent, comme si la fête permettait de suspendre momentanément les différences de classes et de rang.

auquel les spectateurs perdent leur spécificité, et se reconnaissent les uns les autres comme des semblables, c'est-à-dire comme des sujets.

À bien y réfléchir, cette idée de « communauté » constitue le premier paradigme qui nous permet de penser les rapports entre le spectacle tragique et la femme. Au même titre que la scène, la femme, surtout à partir des années 1630, rallie un « public ». Autour d'elle s'organise toute une société – souvent la même, d'ailleurs, qui forme le parterre des théâtres⁶⁷². Il est généralement admis au XVII^e siècle que les femmes sont les véritables dépositaires du goût. « Le goût des femmes qui ont de l'esprit est la meilleure règle qu'on puisse prendre du mérite de certains ouvrages »⁶⁷³, affirme l'abbé de Villiers, dans son *Entretien sur les tragédies de ce temps* (1675). S'ensuit une sorte de suprématie des femmes dans la culture classique, qui n'est pas sans rappeler l'idée d'une « Cité des dames ». N'en déplaise aux adversaires du beau sexe, le mythe dépeint par Christine de Pizan dans son récit allégorique se transforme à l'époque moderne en un véritable phénomène sociologique. De même que les spectacles, la femme est au centre de la vie sociale. Elle constitue elle-même un « spectacle », dans la mesure où, peu importe le langage qu'elle adopte (celui de la furieuse, de l'honnête femme, de la reine), elle exerce toujours sur celui qui l'observe un irrésistible pouvoir de fascination.

⁶⁷² Rappelons que s'observe au XVII^e siècle une forme de « féminisation » du public, avec laquelle doivent composer les dramaturges, s'ils veulent espérer connaître le succès. Ainsi Corneille, dans l'*Œdipe* (1659), ne montre pas sur scène « la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux », parce que, dit-il, cela « ferait soulever la délicatesse de nos dames qui composent la plus belle partie de notre auditoire, et dont le dégoût assure aisément », « Au lecteur », dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 18-19.

⁶⁷³ Cité par L. Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture*, p. 168.

Nature, culture

Dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche expose une conception de la tragédie où s'affrontent deux univers antagoniques. Sous sa forme dionysienne, le spectacle tragique se donne comme un délire enthousiaste. Il est l'expression du désordre primitif, d'une folie que traduit la parole du chœur, « symbole de la foule exaltée »⁶⁷⁴. Dionysos, c'est la démesure, l'agitation tumultueuse, la nature dans ce qu'elle de plus brutal et violent⁶⁷⁵. À l'opposé, Apollon incarne l'idéal, la raison, l'ordre. C'est le dieu des arts plastiques, de la sculpture, de l'architecture. Sous son égide, la tragédie se fait un spectacle harmonieux et intelligible. Aussi le style de la tragédie, affirme Nietzsche, accuse un contraste frappant : « la langue, la couleur, le mouvement, la dynamique du discours, apparaissent, dans la lyrique dionysienne du chœur, et ailleurs, dans le monde de rêve apollinien de la scène, comme des sphères d'expression absolument distinctes »⁶⁷⁶. Dès ses origines, chez les Grecs, la tragédie possède deux faces, qui se présentent extérieurement comme les deux instincts tiraillant l'âme humaine.

Quoi qu'elle se fasse plus philosophique que poétique, la réflexion de Nietzsche demeure éclairante. D'une certaine manière, le contraste du dionysiaque et de l'apollinien – entendons la dualité entre nature et culture – nous paraît encore expliquer les formes qu'emprunte la tragédie au cours des XVI^e et XVII^e siècles. Nous avons montré au chapitre premier comment le spectacle tragique à la Renaissance repose sur une esthétique de l'effroi. La tragédie, suivant l'héritage de Sénèque, exhibe les ravages des passions, met en

⁶⁷⁴ Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, p. 84.

⁶⁷⁵ Voir à ce sujet l'excellent ouvrage de Marcel Détiéne, *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, 1998.

⁶⁷⁶ Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, p. 86.

scène le *furor*, la folie furieuse du héros et son aveuglement. En ce sens, la tragédie évoque la nature. Elle rappelle la bestialité qui sommeille en l'homme, et qui menace à tout instant de se déchaîner, dans un mélange horrible de jouissance et de cruauté. D'un autre côté, la tragédie peut être considérée comme un phénomène éminemment culturel. Bénéficiant du prestige des Anciens et de la tradition rhétorique, elle représente, avec l'épopée, la quintessence de la culture humaniste. Dans la pensée classique, la tragédie est dotée d'une valeur d'universalité, qui lui vient de sa perfection esthétique.

De même, les représentations de la femme aux XVI^e et XVII^e siècles sont caractérisées par un fort antagonisme. Marie-Claude Malenfant, dans une étude remarquable⁶⁷⁷, a bien étudié la valeur contradictoire de la nature féminine. Elle montre comment se développe au XVI^e siècle, à partir d'arguments pouvant être utilisés *pro* et *contra*, un double discours sur la femme, qui recoupe essentiellement les catégories de « nature » et de « culture ». Les modèles types sont, bien sûr, la *sorcière* et la *femme illustre*. L'écart entre ces figures est le même que celui qui sépare la tragédie dionysiaque de la tragédie apollinienne. D'ailleurs, la figure de la sorcière est intimement liée à celle de Dionysos. Selon Henri Dontenville, le grand mythologue français, le sabbat, cérémonie au cours de laquelle les sorcières s'adonnaient à divers rituels magiques, dériverait des mystères dionysiaques de Thrace⁶⁷⁸. Ces fêtes étaient organisées en l'honneur du « dieu cornu » de la fécondité – incarné entre autres par Dionysos – et s'accompagnaient de danses, d'orgies sexuelles, de libations de toutes sortes : croyances qui contribueront pour

⁶⁷⁷ Marie-Claude Malenfant, *Argumentaires de l'une et l'autre espèces de femme*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003.

⁶⁷⁸ Voir Henri Dontenville, *La France mythologique*, Paris, Henri Veyrier, 1988.

longtemps à faire de la femme l'incarnation de la nature sauvage dans la mentalité populaire⁶⁷⁹. À l'inverse, la femme est perçue à l'époque classique comme la représentante par excellence de la culture. La figure de l'honnête femme, par exemple, symbolise le raffinement, la douceur, la finesse de l'esprit français. De même, celle de la femme illustre personnifie l'éloquence, la beauté, la magnificence. Comme en Apollon, on peut voir en elle l'image divine de la civilisation, de la nature asservie, maîtrisée sous l'effet de la volonté. À la femme furie, la femme débridée, s'oppose donc la femme radieuse, la femme sublime, qui s'élève au dessus des hommes. Cette symbolique, croyons-nous, vaut aussi pour le spectacle tragique. De même que la féminité appelle un double discours, il existe deux conceptions antithétiques de la tragédie : l'une, marquée par sa connivence avec les forces naturelles, l'autre, fondée sur une haute idée de la raison et de la culture humaine.

Les figures féminines de la tragédie

La tragédie est donc liée à la femme, et cela, tant sur le plan anthropologique que poétique. Nous avons montré, tout au long de cette enquête, la manière dont les figures féminines incarnent diverses règles propres à la dramaturgie et à la représentation tragique. Ces lois, il est bon de le rappeler, sont de trois natures : esthétique, éthique, politique.

Par esthétique, nous entendons tout ce qui relève des questions de spectacularité, de rapport au public. Le personnage de la furieuse par exemple, par la terreur qu'elle répand autour d'elle, personnifie l'esthétique de l'effroi qui caractérise la première tragédie

⁶⁷⁹ Voir à ce sujet les nombreux travaux de Robert Muchembled, dont *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e-XVIII^e siècles)*, Paris Flammarion, 1978, et *La Sorcière au village*, Paris, Gallimard, 1979.

humaniste. De même, la femme charmante, telle qu'elle se présente sous les traits de Cléopâtre ou de Sophonisbe, incarne l'illusion théâtrale, conçue par les théoriciens des années 1630 comme une forme d'« agréable tromperie ». Enfin, le personnage de la reine, chez un Corneille ou un Tristan, est lié au pathétique d'admiration que les dramaturges tentent de faire naître dans l'âme du spectateur.

L'éthique, quant à elle, concerne les caractères féminins, qui nous apparaissent conjoints à la triple finalité de la tragédie : *movere, docere, placere*. Garnier le premier utilise l'*ethos* féminin afin d'émouvoir son public. Dans son théâtre, la mise en scène des lamentations féminines devient une manière d'exacerber le *pathos* tragique. Il en va de même chez Montchrestien, pour qui le spectacle de la constance féminine sert une visée édifiante, puis chez les dramaturges des années 1630, qui voient dans la pudeur d'une Lucrèce ou d'une Sémiramis un moyen de charmer le parterre. Pour ces poètes comme pour les spectateurs, la femme apparaît bien comme la métaphore du théâtre et de ses procédés.

Finalement, les liens entre la femme et le théâtre appartiennent aussi à la sphère politique. La figure de l'honnête femme, dont nous avons vu toute l'importance dans la tragédie du premier XVII^e siècle, symbolise le pouvoir civilisateur du théâtre. Sa présence sur la scène permet de maintenir la représentation théâtrale à l'intérieur des bornes que pose la décence. Elle est à mettre en rapport avec le projet dont sont investis les dramaturges : enseigner au public, diffuser les valeurs de la nouvelle vie sociale.

On le voit, les héroïnes de la tragédie, parce qu'elles redoublent les principes fondamentaux d'une poétique en constante évolution, répondent à une logique

d'autoréflexivité. Cette idée est à la base de notre démarche. Chaque période historique développe sa propre conception du genre tragique, qui trouve pour s'illustrer une figure emblématique. Par conséquent, les personnages féminins de la tragédie ne sont pas que de simples protagonistes. D'un point de vue métathéâtral, ils sont les figures au travers desquelles les dramaturges interrogent leur art et cherchent à en préciser les pratiques.

Ceci explique que la tragédie possède ses figures de prédilection. Les plus fréquentes sont Cléopâtre, Didon et Sophonisbe. On les croise tout au long des XVI^e et XVII^e siècles comme des sujets récurrents de la tragédie. En fait, quand on embrasse du regard la totalité du corpus tragique à l'âge classique, on constate que les figures féminines inspirent un nombre considérable de pièces ; un nombre au moins égal, sinon supérieur à celui correspondant aux tragédies « masculines » (on trouvera en annexe une liste des principaux sujets féminins de la tragédie de 1550 à 1650). Ce phénomène nous paraît hautement significatif. Il révèle que certaines figures féminines s'accordent naturellement à la poétique de la tragédie, que les formes et les représentations de la féminité, par une sorte de mimétisme, correspondent à l'idée que se font les dramaturges du spectacle tragique.

Perspectives

Nous avons voulu donner à cette thèse les allures d'un essai. Elle avait comme point de départ une hypothèse qui, à bien des égards, s'écartait des sentiers battus. Comment pouvions-nous comparer deux objets aussi différents en substance que le théâtre et la femme? Il fallait pour cela prendre appui sur les textes : sur les pièces elles-mêmes, puis sur un ensemble de discours écrits portant à la fois sur le théâtre et la femme. Suivant une

méthode qui emprunte à la sociopoétique, il fut possible d'établir une typologie des personnages féminins à partir d'un large arrière-plan relevant de l'histoire sociale et des mentalités. Tout personnage est un être de discours, de culture, et cela s'applique au personnage féminin, dont le caractère, nous l'avons vu, se précise dans divers récits et pratiques discursives. Aussi, « parce qu'il entre dans l'échange constitutif de la socialité »⁶⁸⁰, le personnage doit être considéré comme un objet symbolique, c'est-à-dire comme un signe de reconnaissance. Martine de Gaudemar, dans un ouvrage récent consacré à la notion de personnage, propose la définition suivante :

Le personnage est une représentation culturelle partagée, une entité trans-individuelle, un complexe de représentations et d'affects qui est virtuellement à la disposition de tous, et qui agit sur ceux qui appartiennent à cette culture. [...] Le partage des personnages définit une appartenance culturelle commune. Manipulés et véhiculés au sein d'une société donnée, les personnages incarnent le lien interhumain⁶⁸¹.

Partant de cette définition, il est possible de voir dans les liens entre les représentations culturelles de la femme et les figures féminines de la tragédie une relation véritablement signifiante. Tout compte fait, c'est la première fois que la question des genres, en l'occurrence du genre féminin, est mise au service d'une analyse de la tragédie dans une perspective autre que celle des *gender studies*. Il s'agissait de mettre en évidence, non pas la manière dont le spectacle tragique participe à la construction sociale de l'identité féminine, mais bien le rôle central qu'y jouent les diverses représentations du « féminin ».

Ceci dit, comme toute hypothèse scientifique, la nôtre possède ses limites. Elle émane d'une intuition qui s'est tournée en une interprétation ; elle ne constitue en aucun cas

⁶⁸⁰ M. de Gaudemar, *La Voix des personnages*, p. 23.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 23.

une théorie. D'une certaine manière, nous pourrions faire le travail inverse, c'est-à-dire étudier le statut des figures masculines au sein de la poétique tragique. Nous arriverions peut-être à la conclusion qu'elles agissent, elles aussi, comme des miroirs dans lesquels la tragédie se réfléchit. Pour autant, cet exercice n'invaliderait pas notre lecture. Tout au plus, il la relativiserait, la démarche que nous avons poursuivie reposant sur un principe de validité et non de vérité.

Nous n'avons pas étudié, loin de là, toutes les figures féminines du théâtre classique. Le lecteur se demandera peut-être comment il se fait qu'aucun chapitre de cette thèse ne soit consacré aux héroïnes de Racine, alors que la tragédie racinienne, sous doute plus que toute autre, porte le sceau de la présence féminine. Des contraintes de temps et d'espace expliquent cette absence. Mais il est certain que l'hypothèse développée dans les pages qui précèdent ouvre sur de vastes perspectives.

Par exemple, il conviendrait de se demander quelle place occupent les personnages féminins dans les autres genres dramatiques de l'époque classique, à commencer par la comédie, qui possède également ses « figures-types ». Au reste, les idées que nous avons proposées sont susceptibles de s'appliquer à d'autres périodes, à d'autres corpus : au drame romantique, au théâtre de l'absurde, au théâtre existentialiste. Ce travail excédait les bornes que nous nous étions posées ; il n'en demeure pas moins à faire. Car c'est bien, en définitive, ce à quoi convie la réflexion menée ici : l'écriture croisée d'une histoire des femmes et du théâtre, ou plutôt, l'écriture d'une histoire « féminine » du théâtre.

ANNEXE

Liste des principales figures féminines de la tragédie (1550-1660)

En dressant cette liste, nous nous sommes proposé de rendre compte encore plus concrètement de l'importance des personnages féminins pour la tragédie de l'âge classique. Le nom de la figure est placé en tête, suivi de toutes les pièces dans lesquelles elle paraît, suivant l'ordre chronologique. Pour marquer le phénomène de récurrence des sujets, nous avons choisi d'inclure dans ce répertoire les pièces faisant l'objet d'au moins une reprise (imitation, traduction). Le lecteur pourra consulter les ouvrages d'E. Forsyth et de H. C. Lancaster pour une liste bibliographique plus exhaustive. Nous acceptons généralement les dates de publication données par ces deux critiques ; les dates de représentation sont indiquées lorsqu'elles sont connues.

SOPHONISBE

1. SAINT-GELAIS, Mellin de, *Sophonisbe, tragédie très excellente, tant pour l'argument, que pour le poly langage et graves sentences dont elle est ornée : représentée et prononcée devant le Roy en sa ville de Bloys* [trad. de la *Sofonisba* de Trissino], (représentée à Blois en 1556), Paris, P. Danfric et R. Breton, 1559.
2. MERMET, Claude, *La Tragédie de Sophonisbe, reyne de Numidie, où se verra le désastre qui luy est advenu pour avoir esté promise à un mary et espousée par un autre* [trad. de la *Sofonisba* de Trissino], Lyon, L. Odet, 1584.
3. MONTCHRESTIEN, Antoine de, *Sophonisbe*, (représentée à Caen vers 1595-1596), Caen, Veuve de Jacques Le Bas, 1596 ; réimprimée sous le titre de *La Cartaginoise ou la Liberté* dans *Les Tragédies d'Antoine de Montchrestien*, Rouen, J. Petit, 1601.
4. MONTREUX, Nicolas, *La Sophonisbe, tragédie, par le Sieur du Mont-sacré, Gentilhomme du Maine*, Rouen, R. du Petit Val, 1601.
5. GAREL, Élie, *Sophonisbe, tragédie de Hélye Garel, Angevin*, Bordeaux, A. du Brel, 1607.
6. MAIRET, Jean, *Sophonisbe, tragédie*, (représentée à Paris en 1634), Paris, P. Rocolet, 1635.
7. CORNEILLE, Pierre, *La Sophonisbe, tragédie*, (représentée à Paris en 1663), Rouen, G. de Luyne, 1663.

DIDON

1. JODELLE, Étienne, *Didon se sacrifiant, tragédie*, (représentée peut-être vers 1562), dans *Les Œuvres et meslanges poetiques d'Estienne Jodelle Sieur du Lymondin*, Paris, N. Chesneau et M. Patisson, 1574.
2. LA TAILLE, Jacques de, *Didon, tragédie*, (composé avant 1562), texte inédit⁶⁸².
3. LE BRETON, Gabriel, *Didon, tragédie*, (composé après 1569), texte inédit⁶⁸³.
4. LA GRANGE, Guillaume de, *Didon, tragédie de feu Guillaume de la Grange, natif de Sarlat en Perigort, excellent poète tragique ; laquelle tant pour l'argument, que la gravité des vers et sentences, oultre ce qu'elle n'a pas cy devant este veue, n'est moins digne de voir que profitable à tous*, Lyon, B. Rigaud, 1582.
5. HARDY, Alexandre, *Didon se sacrifiant, tragédie*, dans *Théâtre d'Alexandre Hardy*, t. I, Paris, J. Quesnel, 1624.
6. SCUDÉRY, Georges, *Didon, tragédie*, (représentée à Paris vers 1635-1636), Paris, A. Courbé, 1637.
7. BOISROBERT, François Le Métel, abbé de, *La Vraye Didon ou Didon la chaste*, (représentée à Paris en 1642), Paris, T. Quinet, 1643.

CLÉOPÂTRE

1. JODELLE, Étienne, *Cléopâtre captive*, (représentée à Paris en 1552-1553), publiée dans *Les Œuvres et meslanges poetiques d'Estienne Jodelle Sieur du Lymondin*, Paris, N. Chesneau et M. Patisson, 1574.
2. GARNIER, Robert, *Marc Antoine*, (représentée à Paris en 1578), Paris, M. Patisson, 1578.
3. MONTREUX, Nicolas, *Cléopâtre*, dans *Œuvres de la chasteté qui se remarque dans les diverses fortunes, adventures et fidèles amours de Criniton et Lydie. Livre premier, ensemble la tragédie de Cleopatre, le tout de l'invention d'Ollenix du Mont-sacré*, Paris, G. Des Rues, 1595.

⁶⁸² Alan Howe se base sur les témoignages contemporains pour certifier l'existence de cette tragédie (Introduction à la *Didon se sacrifiant* d'A. Hardy, p. 22). Selon Eugène Rigal, la pièce était déjà perdue quand Jean de La Taille entreprit de publier les œuvres de son frère.

⁶⁸³ Sur le détail de cette pièce non imprimée, voir E. Rigal, *Alexandre Hardy et le théâtre français*, p. 266-267.

4. BENSERADE, Isaac de, *La Cléopâtre, tragédie*, (représentée à Paris en 1635), Paris, A. Sommaville, 1636.
5. MAIRET, Jean, *Le Marc Antoine ou la Cléopâtre, tragédie*, (représentée à Paris en 1635), Paris, A. Sommaville, 1637.
6. CHAULMER, Charles, *La Mort de Pompée, tragédie* (représentée à Paris en 1637), Paris, A. Sommaville, 1638.
7. CORNEILLE, Pierre, *La Mort de Pompée, tragédie*, (représentée à Paris en 1643), Paris, A. Sommaville et A. Courbé, 1644.

PANTHÉE

1. GUERSENS, Caye Jule de, *Panthée, tragédie prise du grec de Xénophon, mise en ordre par Caye Jule de Guersens*, Poitiers, Bouchetz, 1571.
2. GUERIN DARONNIÈRE, C., *La Panthée ou l'Amour conjugal, tragédie nouvelle*, Angers, Anthoine Hernault, 1608.
3. BILLARD DE COURGENAY, Claude, *Panthée*, dans *Tragédies françoises de Claude Billard, Seigneur de Courgenay*, Paris, Langlois, 1610.
4. HARDY, Alexandre, *Panthée, tragédie*, dans *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, t. I, Paris, J. Quesnel, 1624.
5. DURVAL, Jean-Gilbert, *Panthée, tragédie*, (représentée à Paris, en 1637), Paris, C. Besongne, 1639.
6. L'HERMITE, Tristan, *Panthée, tragédie*, (représentée à Paris, en 1637-1638), Paris, A. Courbé, 1639.

LUCRÈCE

1. FILLEUL, Nicolas, *Lucrece, tragédie*, dans *Les Théâtres de Gaillon à la Royne*, Rouen, 1566.
2. HARDY, Alexandre, *Lucrece, tragédie*, dans *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, t. V, Paris, F. Targa, 1628.

3. CHEVREAU, Urbain, *La Lucesse romaine, tragédie*, (représentée à Paris en 1636), Paris, T. Quinet, 1637.
4. DU RYER, Pierre, *Lucrece, tragédie*, (représentée à Paris en 1636), Paris, A. Sommaville, 1638.

ANTIGONE

1. BAÏF, Jean-Antoine de, *Antigone* (traduction de l'*Antigone* de Sophocle), dans *Œuvres en rime*, t. III, Paris, Breyer, 1573.
2. GARNIER, Robert, *Antigone, ou La Piété, tragédie*, Paris, M. Patisson, 1580.
3. ROTROU, Jean de, *Antigone, tragédie*, (représentée à Paris en 1637), Paris, T. Quinet, 1639.

PORCIE

1. GARNIER, Robert, *Porcie, tragédie françoise, représentant la cruelle et sanglante saison des guerres Civiles de Rome : propre et convenable pour y voir depeincte la calamité de ce temps*, Paris, R. Estienne, 1658.
2. GUÉRIN DE BOUSCAL, Guyon, *La Mort de Brute et de Porcie, ou, la Vengeance de la Mort de César, tragédie*, (représentée à Paris, en 1635-1636), Paris, T. Quinet, 1637.
3. BOYER, Claude, *La Porcie romaine*, (représentée à Paris, en 1646), Paris, A. Courbé, 1646.

MÉDÉE

1. LA PÉRUSE, Jean Bastier de, *La Médée, tragédie*, (composée avant août 1553, représentée avant l'automne de 1553, et en 1572⁶⁸⁴), Poitiers, Marnefz et Bouchetz, 1555.
2. CORNEILLE, Pierre, *Médée, tragédie*, (représentée à Paris en 1634-1635), Paris, F. Targa, 1639.

⁶⁸⁴ Selon les indications d'E. Forsyth.

MARIAMNE

1. HARDY, Alexandre, *Mariamne, tragédie*, dans *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, t. II, Paris, J. Quesnel, 1625.
2. L'HERMITE, Tristan, *La Mariane, tragédie*, (représentée à Paris en 1636), Paris, A. Courbé, 1637.

CORNÉLIE

1. GARNIER, Robert, *Cornélie, tragédie*, Paris, R. Estienne, 1574.
2. HARDY, Alexandre, *Cornélie, tragi-comédie*, dans *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, t. II, J. Quesnel, 1625.

SÉMIRAMIS

1. GILBERT, Gabriel, *Sémiramis, tragédie*, (représentée à Paris en 1646), Paris, A. Courbé, 1647.
2. DESFONTAINES, *La Véritable Sémiramis, tragédie*, Paris, P. Lamy, 1647.

ESTHER

1. MATTHIEU, Pierre, *Esther, tragédie de Pierre Matthieu, Histoire tragique en laquelle est représentée la condition des Rois et Princes sur le théâtre de fortune, la prudence de leur Conseil, les désastres qui surviennent par l'orgueil, l'ambition, l'envie et trahison, combien est odieuse la désobéissance des femmes, finalement comme les Roynes doivent amollir le courroux des Rois endurciz, sur l'oppression de leur sujets*, (représentée en 1563), Lyon, Jean Stratius, 1585.
2. DU RYER, Pierre, *Esther, tragédie*, (représentée à Paris en 1642), Paris, A. Sommaville et A. Courbé, 1644.

BIBLIOGRAPHIE

I – SOURCES

N. B. Les sources apparaissant dans cette bibliographie sont mentionnées dans l'édition consultée. Nous avons cru bon, pour les documents ayant fait l'objet d'une réédition moderne, d'indiquer l'année de parution originale, ainsi que l'éditeur, quand cela était possible.

A. Pièces de théâtre (tragédies, tragi-comédies)

BENSERADE, Isaac de, *La Cléopâtre, tragédie*, Paris, Sommaville, 1636.

BENSERADE, Isaac de, *Méléagre, tragédie*, Paris, Sommaville, 1641.

BOISROBERT, François Le Métel, abbé de, *La Vraye Didon ou Didon la chaste* [Paris, T. Quinet, 1643], dans *Didon à la scène*, C. Delmas (dir.), Toulouse, Société de littératures classiques, 1992.

CORNEILLE, Pierre, *La Sophonisbe, tragédie* [Rouen, G. de Luyne, 1663], dans *Oeuvres complètes*, t. III, dans G. Couton (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

CORNEILLE, Thomas, *Timocrate, tragédie* [Rouen, G. de Luyne, 1658], dans *Théâtre du XVII^e siècle*, t. II, J. Scherer et J. Truchet (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

DU RYER, Pierre, *Lucrèce, tragédie* [Paris, Sommaville, 1638], J. Gaines et P. Gethner (éd.), Genève, Droz, 1994.

GARNIER, Robert, *Porcie, tragédie* [Paris, R. Estienne, 1568], J.-C. Ternaux (éd.), Paris, Champion, 1999.

GARNIER, Robert, *Hippolyte, tragédie* [Paris, R. Estienne, 1573], J.-D. Beaudin (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2009.

GARNIER, Robert, *Cornélie, tragédie* [Paris, R. Estienne, 1574], J.-C. Ternaux (éd.), Paris, Champion, 2002.

GARNIER, Robert, *Marc Antoine, tragédie* [Paris, M. Patisson, 1578], J.-C. Ternaux (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2010.

GARNIER, Robert, *La Troade, tragédie* [Paris, M. Patisson, 1579], J.-D. Beaudin, Paris, Champion, 1999.

GARNIER, Robert, *Antigone, ou La piété : tragédie* [Paris, M. Patisson, 1580], J.-D. Beaudin, Paris, Champion, 1997.

GARNIER, Robert, *Les Juifves, tragédie*, [Paris, M. Patisson, 1583], S. Lardon (éd.), Paris, Champion, 2004.

GILBERT, Gabriel, *Sémiramis, tragédie*, Paris, A. Courbé, 1647.

GILBERT, Gabriel, *Les Amours de Diane et d'Endimion, tragédie*, Paris, G. de Luyne, 1657.

HARDY, Alexandre, *Didon se sacrifiant, tragédie* [*Théâtre d'Alexandre Hardy*, t. I, Paris, J. Quesnel, 1624], A. Howe (éd.), Genève, Droz, 1994.

HARDY, Alexandre, *Mariamne, tragédie* [*Théâtre d'Alexandre Hardy*, t. II, Paris, J. Quesnel, 1625], A. Howe (éd.), Exeter, University of Exeter, 1989.

JODELLE, Estienne, *Cléopâtre captive, tragédie* [*Les Œuvres et meslanges poetiques d'Estienne Jodelle Sieur du Lymondin*, Paris, N. Chesneau et M. Patisson, 1574], K. M. Hall (éd.), Exeter, University of Exeter, 1979.

JODELLE, Estienne, *Didon se sacrifiant, tragédie* [*Les Œuvres et meslanges poetiques d'Estienne Jodelle Sieur du Lymondin*, Paris, N. Chesneau et M. Patisson, 1574], dans *Théâtre complet*, t. III, J.-C. Ternaux (éd.), Paris, Champion, 2002.

LA PÉRUSE, Jean de, *La Médée, tragédie* [Poitiers, Marnefz et Boutchetz, 1555], J. A. Coleman (éd.), Exeter, University of Exeter, 1985.

L'HERMITE, Tristan, *La Mariane, tragédie* [Paris, A. Courbé, 1637], J. Madelein (éd.), Paris, Société des textes français modernes, 1992.

LA CALPRENÈDE, Gautier de Coste, *La Bradamante, tragi-comédie*, Paris, A. Sommaville, 1637.

MAIRET, Jean, *Sylvie, tragi-comédie pastorale* [Paris, F. Targa, 1628], dans *Théâtre du XVII^e siècle*, t. I, J. Scherer (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléaïde », 1975.

MAIRET, Jean, *Silvanire, ou La Morte-vive : tragi-comédie pastorale* [Paris, F. Targa, 1631], dans *Théâtre du XVII^e siècle*, t. I, J. Scherer (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléaïde », 1975.

MAIRET, Jean, *Sophonisbe, tragédie* [Paris, P. Rocolet, 1635], dans *Théâtre complet*, t. I, B. Louvat, A. Riffaud et M. Vuillermoz (éd.), Paris, Champion, 2004.

MAIRET, Jean, *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre, tragédie* [Paris, A. Sommaville, 1637], dans *Théâtre complet*, t. I, B. Louvat, A. Riffaud et M. Vuillermoz (éd.), Paris, Champion, 2004.

MONTCHRESTIEN, Antoine de, *Sophonisbe, tragédie* [Caen, J. Le Bas, 1596], réimprimée sous le titre de *La Carthaginoise ou La liberté* [*Les Tragédies d'Antoine de Montchrestien*, Rouen, J. Petit, 1601], dans *Les Tragédies de Montchrestien*, L. Petit de Julleville (éd.) Paris, Plon, 1891.

MONTCHRESTIEN, Antoine de, *La Reine d'Écosse, tragédie* [*Les Tragédies d'Antoine de Montchrestien*, Rouen, J. Petit, 1601], dans *Les Tragédies de Montchrestien*, L. Petit de Julleville (éd.) Paris, Plon, 1891.

MONTCHRESTIEN, Antoine de, *Les Lacènes, ou La constance, tragédie* [*Les Tragédies d'Antoine de Montchrestien*, Rouen, J. Petit, 1601], dans *Les Tragédies de Montchrestien*, L. Petit de Julleville (éd.) Paris, Plon, 1891.

MONTREUX, Nicolas de, *La Sophonisbe, tragédie* [Rouen, R. du Petit Val, 1601], D. Stone (éd.), Genève, Droz, 1976.

QUINAULT, Philippe, *Astrate, tragédie* [Paris, G. Quinet, 1665], *Théâtre du XVII^e siècle*, t. II, J. Scherer et J. Truchet (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

ROTROU, Jean de, *Cléagénor et Doristée, tragi-comédie*, Paris, A. Sommaville, 1634.

ROTROU, Jean de, *Crisante, tragédie* [Paris, A. Sommaville et T. Quinet, 1640], dans *Théâtre complet*, t. IV, G. Forestier (éd.), Paris, Société des textes français modernes, 2001.

ROTROU, Jean de, *Venceslas, tragi-comédie* [Paris, A. Sommaville, 1648], dans *Théâtre complet*, t. I, G. Forestier (éd.), Paris, Société des textes français modernes, 1998.

SCUDÉRY, Georges, *Didon, tragédie* [Paris, A. Courbé, 1637], dans *Didon à la scène*, C. Delmas (dir.), Toulouse, Société de littératures classiques, 1992.

VIAU, Théophile, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé, tragédie* [*Les Œuvres du Sieur Théophile*, Paris, P. Billaine et J. Quesnel, 1623], dans *Œuvres poétiques*, G. Saba (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2008.

B. Textes anciens

ARISTOTE, *Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Le Seuil, 1980.

ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. M. Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1967, 2 vol.

ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1959.

CICÉRON, *De l'orateur*, trad. E. Courbaud et H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1966-1971, 3 vol.

HOMÈRE, *L'Iliade*, trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1982.

HORACE, *Art poétique*, dans *Épîtres*, trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles lettres, 1934.

LIGUORI, saint Alphonse de, *Les Gloires de Marie*, trad. du père J.-B. Favre, Paris, Éditions Saint-Paul, 1987.

LONGIN (Pseudo-Longin), *Traité du Sublime*, trad. H. Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

MAXIME, Valère, *Faits et dits mémorables*, trad. R. Combès, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

QUINTILIEN, *L'Institution oratoire*, trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

PLUTARQUE, *Vies illustres*, trad. R. Flacelière et É. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1963-1980, 16 vol.

PLUTARQUE, *De l'Excellence des femmes* [tiré à part des *Moralia*], trad. C. Terraux, Paris, Arléa, 2012.

SAMOSATE, Lucien de, *Comment écrire l'histoire*, trad. A. Hurst, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

SÉNÈQUE, *Les Tragédies*, trad. L. Herrmann, Paris, Les Belles Lettres, 1924-1926, 2 vol.

SÉNÈQUE, *De la Colère*, trad. A. Bourgery, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

SÉNÈQUE, *Dialogues* [comprenant *De la providence*, *De la constance du sage*, *De la tranquillité de l'âme*], trad. R. Waltz, Paris, Les Belles Lettres, 1970.

SÉNÈQUE, *Consolations*, trad. R. Waltz, Paris, Les Belles Lettres, 1923.

TERTULLIEN, *Des Spectacles*, trad. A. Boulanger, Paris, Les Belles Lettres, 1933.

TERTULLIEN, *De l'Ornement des femmes*, trad. M. Turcan, Paris, Éditions du Cerf, « coll. Sources chrétiennes », 1971.

VIRGILE, *L'Énéide*, trad. J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

C. Textes des XVI^e et XVII^e siècles portant sur le théâtre

AUBIGNAC, François Hédelin (abbé d'), *La Pratique du théâtre* [Paris, A. Sommaville, 1657], H. Baby (éd.), Paris, Champion, 2001.

AUBIGNAC, François Hédelin (abbé d'), *Dissertations concernant le poème dramatique, en forme de remarques : sur deux Tragédies de M. Corneille intitulées Sophonisbe et Sertorius : Envoyées à Madame la Duchesse de R** [Paris, J. de Brueil, 1663], réimprimées sous le titre *Dissertations contre Corneille*, N. Hammond et M. Hawcroft (éd.), Exeter, University of Exeter Press, 1995.

BOSSUET, Jacques Bénigne, *Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris, Jean Anisson, 1690.

CHAPELAIN, Jean, *Opuscules critiques*, A. Hunter (éd.), Genève, Droz, 2007.

CHAPELAIN, Jean, *Les Lettres authentiques à Nicolas Heinsius (1649-1672)*, B. Bray (éd.), Paris, Champion, 2005.

CONTI, Armand de Bourbon (prince de), *Traité de la Comédie et des spectacles* [Paris, L. Billaine, 1666], dans P. Nicole, *Traité de la Comédie*, L. Thirouin (éd.), Paris, Champion, 1998.

CORNEILLE, Pierre, *Trois Discours sur le poème dramatique*, B. Louvat et M. Escola (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1997.

HEINSIUS, Daniel, *De Tragoediae Constitutione – La Constitution de la tragédie, dite La Poétique d'Heinsius* [1611], A. Duprat (éd. et trad.), Genève, Droz, 2001.

LA MESNARDIERE, Jules Pilet de, *La Poétique*, Paris, A. Sommaville, 1639 ; réimpression Genève, Slatkine, 1972.

LA MESNARDIÈRE, Jules Pilet de, *Le Caractère élégiaque*, Paris, Jean Camusat, 1640.

LAMY, Bernard, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique* [Paris, A. Pralard, 1678], T. Gheeraert (éd.), Paris, Champion, 1998.

LA TAILLE, Jean de, *De l'Art de la Tragédie* [1572], E. Forsyth (éd.), Paris, Société des textes français modernes, 1986.

LAUDUN D'AIGALIERS, Pierre, *L'Art poétique français* [1597], J.-C. Monferran (éd.), Paris, Société des textes français modernes, 2000.

Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-française au XVII^e siècle, H. C. Lancaster (éd.), Paris, Champion, 1920.

MAIRET, Jean, *Préface en forme de discours poétique* à la La Silvanire ou La Morte vive, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, t. I, J. Scherer (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

NICOLE, Pierre, *Traité de la Comédie* [1667], L. Thirouin (éd.), Paris, Champion, 1998.

PELETIER DU MANS, Jacques, *L'Art poétique* [1555], dans *Traité de poétique de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, F. Goyet (éd.), Paris, Le Livre de Poche, 1990.

PURE, Michel de (abbé de), *Idées des spectacles anciens et nouveaux* [1668], Genève, Minkoff Reprints, 1972,

La Querelle du Cid (1637-1638) : édition critique intégrale, J.-M. Civardi (éd.), Paris, Champion, 2004, contenant entre autres *Les sentiments de l'Académie française sur la tragicomédie du Cid* [Paris, J. Camusat, 1638].

RACINE, Jean, *Principes de la tragédie en marge de la Poétique d'Aristote*, E. Vinaver (éd.), Manchester University Press, 1944.

RAPIN, René, *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [Paris, F. Muguet, 1674], P. Thouvenin (éd.), Paris, Champion, 2011.

SAINT-ÉVREMOND, *Sur les caractères des Tragédies*, dans *Œuvres en prose*, t. III, R. Ternois (éd.), Paris, Société des textes français modernes, 1966.

SAINT-ÉVREMOND, *Réflexions sur la tragédie ancienne et moderne*, dans *Œuvres en prose*, t. III, R. Ternois (éd.), Paris, Société des textes français modernes, 1966.

SARASIN, Jean-François, *Discours de la tragédie ou Remarques sur L'Amour tyrannique de Monsieur de Scudéry dédiées à l'Académie française par Monsieur de Sillac d'Arbois* [pseudo. de Sarasin], dans G. Scudéry, *L'Amour tyrannique, tragi-comédie*, Paris, A. Courbé, 1639, p. 1-23.

SCALIGER, Jules César, *Poetices libri septem / Sieben Bücher über die Dichtkunst*, L. Deitz (éd.), Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1994-2011, 6 vol.

SCUDÉRY, Georges, *Apologie du théâtre*, Paris, A. Courbé, 1639.

SÉBILLET, Thomas, *Art poétique françois* [1548], dans *Traité de poétique de poétique et de rhéotique de la Renaissance*, voir ci-dessous.

Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance, F. Goyet (éd.), Paris, Librairie Générale Française, 1990.

TASSE Le [Torquato Tasso], *Discours de l'Art poétique, Discours du Poème héroïque*, trad. F. Graziani, Paris, Aubier, 1997.

VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, Jean, *L'Art poétique françois* [entrepris en 1574, mais publié uniquement en 1605], G. Pellissier (éd.), Genève, Slatkine, 1970 ; réimpression de 1885.

D. Textes des XVI^e et XVII^e siècles portant sur la femme

AGRIPPA, H. Cornelius, *Traité de l'excellence de la femme* [*De nobilitate & praecellentia foeminei sexus*, 1529], trad. L. Vivant, Paris, J. Poupy, 1578.

ANGENOUST, Nicolas, *Le Paranymphe des Dames*, Troyes, P. de Ruau, 1629.

BILLON, *Fort inexpugnable de l'honneur du sexe femenin*, Paris, Jean d'Allyer, 1555.

BOCCACE, Jean, *Des Dames de renom* [*De claris mulieribus*, vers 1360], Lyon, G. Roville, 1551.

BRINON, Pierre de, *Le Triomphe des Dames*, Rouen, J. Osmont, 1599.

COUVAY, Louis, *L'Honneste maistresse*, Paris, G. de Luynes, 1654.

DINET, François (le Père), *Le Théâtre françois des seigneurs et dames illustres*, Paris, N. et J. de La Coste, 1642.

DU BOSQ, Jacques (le Père), *La Femme héroïque ou les Héroïnes comparées avec les Héros en toute sorte de vertus et, à la fin de chaque comparaison plusieurs réflexions morales*, Paris, N. et J. de La Coste, 1642.

DU BOSQ, Jacques (le Père), *L'Honneste femme*, 1^{re} partie, Paris, P. Billaine, 1632 ; 2^e partie, Paris, A. Sourbon, 1634 ; 3^e partie, Paris, A. Courbé, 1636.

FÉNELON, *Traité de l'éducation des filles* [1687], dans *Œuvres*, J. Le Brun (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.

GILBERT, Gabriel, *Panegyrique des Dames*, Paris, A. Courbé, 1650.

GRENAILLE, François de, *La Galerie des dames illustres*, Paris, T. Quinet, 1642.

GRENAILLE, François de, *L'Honneste fille* [Paris, J. Paslé, T. Quinet et A. Sommaville, 1639-1640, 3 vol.], A. Vizier (éd.), Paris, Champion, 2003.

GRENAILLE, François de, *La Bibliothèque des Dames*, Paris, T. Quinet et A. Sommaville, 1640.

GRENAILLE, François de, *L'Honneste mariage*, Paris, T. Quinet, 1640.

GRENAILLE, François de, *Les Plaisirs et les honnestes divertissements des Dames*, Paris, Clousier, 1647.

GUERRY, *Traité de l'excellence du sexe féminin et des prérogatives de la Mère de Dieu*, Paris, J. Pétrissal, 1635.

LEMOYNE, Pierre, *La Galerie des femmes fortes*, Paris, A. Sommaville, 1647.

LEMOYNE, Pierre, *De la Modestie ou de la bienséance chrétienne*, Paris, A. Sommaville, 1656.

L'ESCALE, Chevalier de, *Alphabet de l'excellence et perfection des femmes. Contre l'infâme Alphabet de leur imperfection et malice*, Paris, N. de la Vigne, 1631.

OLIVIER, Jacques, *L'Alphabet de l'imperfection et de la malice des femmes*, Lyon, C. Armand, 1628.

PONTAYMERY, Alexandre de, *Paradoxe apologétique où il est fidèlement démontré que la femme est beaucoup plus parfaite que l'homme en toute action de vertu*, Paris, A. L'Angelier, 1594.

POULLAIN DE LA BARRE, François, *De l'Égalité des deux sexes* [Paris, A. Dezallier, 1673], Paris, Fayard, 1984.

PURE, Michel de (abbé de), *La Prétieuse, ou Le mystère des ruelles* [Paris, G. de Luyne, 1658], M. Dufour-Maître (éd.), Paris, Champion, 2010.

SAINT-ÉVREMOND, *Idée de la femme qui ne se trouve point*, dans *Œuvres en prose*, t. II, R. Ternois (éd.), Paris, Société des textes français modernes, 1966.

SCUDÉRY, Georges et Madeleine de, *Les Femmes illustres ou les harangues héroïques*, Paris, A. Sommaville et A. Courbé, 1642, 2 vol.

SOUCY, François du, *Le Triomphe des Dames*, Paris, s.é., 1646.

E. Ouvrages de morale, traités de cour, textes divers des XVI^e et XVII^e siècles

ACCETTO, Torquato, *De l'Honnête dissimulation* [Naples, 1641], trad. M. Blanc-Sanchez d'après l'édition de Salvatore S. Nigro, Paris, Verdier, 1990.

AGRIPPA, H. Cornelius, *Les Trois livres de la philosophie occulte*, trad. Jean Servier, Paris, Berg international, 1982, 2 vol.

ALCIATO, Andrea, *Emblemes*, Lyon, M. Bonhomme, 1549.

BODIN, Jean, *De la Démonomanie des sorciers*, Lyon, P. Frellon et A. Cloquemin, 1593.

BOGUET, Henri, *Discours exécration des sorciers, ensemble leur procez, faits depuis deux ans en ça, en divers endroits de la France, avec une instruction pour un juge, en faict de sorcellerie*, Paris, D. Binet, 1602.

BOILEAU, *Œuvres complètes*, F. Escal (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

BOILEAU, *Traité du sublime* [traduction du traité de Longin], F. Goyet (éd.), Paris, Librairie générale française, 1995.

BOISSARD, Jean-Jacques, *Les Emblemes*, trad. du latin P. Joly, Metz, A. Faber, 1595.

CAUSSIN, Nicolas, *La Cour sainte, ou l'institution chrestienne des grands avec les exemples de ceux qui dans les cours ont fleury en sainteté*, Paris, S. Chappelet, 1625.

CHARRON, Pierre, *Traité de la sagesse* [1601], Paris, Lefèvre, 1836.

DU VAIR, Guillaume, *Traité de la constance et consolation ès calamitez publiques* [1594], J. Flach (éd.), Paris, Recueil Sirey, 1915.

FARET, Nicolas, *L'Honneste homme, ou l'Art de plaire à la Cour*, Paris, T. du Bray, 1630.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye/Rotterdam, Arnout et R. Leers, 1690, 3 vol.

GILBERT, Gabriel, *L'Art de plaire*, Paris, G. de Luyne, 1656.

INSTITORIS, H. et SPRENGER J., *La Marteau des sorcières (Malleus maleficarum)*, A. Danet (trad. et éd.), Grenoble, J. Millon, 1990.

LA BRUYÈRE, Jean de, *Les Caractères*, Paris, Garnier-Flammarion, 1985.

LEMOYNE, Pierre, *Les Peintures morales, où les passions sont représentées par tableaux, par caractères et pas questions nouvelles et curieuses*, Paris, Cramoisy, 1640.

LIPSE, Juste, *De la Constance* [1592 pour la 1^{re} trad. française], trad. anonyme du latin, Paris, Noxia, 2000.

MÉRÉ, Chevalier de, *Œuvres complètes*, C.-H. Boudhors (éd.), Paris, F. Roches, 1930, 3 vol.

NAVARRÉ, Marguerite de, *Théâtre*, N. Cazauran (dir.), Paris, Champion, 2002.

PARADIN, Claude, *Devises Héroïques*, Lyon, J. de Tournes et G. Gazeau, 1557.

PASQUIER, Étienne, *Les Recherches de la France* [Paris, J. Mettayer et P. L'huillier, 1596], M.-M. Fragonard (dir.), Paris, Champion, 1996.

PIC, Jean, *Discours sur la bienséance avec des maximes et des réflexions tres importantes et tres nécessaires pour réduire cette vertu en usage*, Paris, chez la veuve de Sébastien Mabre-Cramoisy, 1688.

RAPIN, René, *Du Grand ou du sublime dans les moeurs et dans les différentes conditions des hommes : avec quelques observations sur l'éloquence des bienséances*, Paris, S. Mabre-Cramoisy, 1686.

SALES, Saint-François de, *Introduction à la vie dévote* [1608], É.-M. Lajeunie (éd.), Paris, Seuil, 1962.

SÉVIGNÉ, Madame de, *Correspondance*, R. Duchêne (éd.), Paris, Gallimard, 1972-1978, 3 vol.

TALLEMANT DES REAUX, Gédéon, *Historiettes*, A. Adam (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

II - ÉTUDES

A. Études sur les sources, études d'auteurs

ABRAHAM, Claude K., « Tristan L'Hermite's Mariane : l'étrangère », *The French Review*, avril 1967, p. 652-657.

AXELARD, Albert-José, *Le Thème de Sophonisbe dans les principales tragédies de la littérature occidentale*, Lille, Bibliothèque universitaire de Lille, 1956.

BALBÉ, Jacques, « Quelques aspects du pathétique dans *Les Juifves* de Robert Garnier », dans *Actes du colloque Renaissance-Classicisme du Maine (Le Mans, 1971)*, Paris, Nizet, 1975, p. 57-75.

BARBAFIERI, Carine, « La Mesnardière et la tragédie élégiaque : du mineur au majeur », *Littératures classiques*, n° 51, 2004, p. 269-283.

BEAREZ, Bernadette, « La poétique d'Alexandre Hardy », *Il confronto letterario*, n° 8, novembre 1987, p. 451-482.

BEAREZ, Bernadette, *Alexandre Hardy témoin de son époque*, Milano, La nuova Italia Editrice, 2000.

BEAUDIN, Jean-Dominique, « Le lexique de la *Cléopâtre captive* de Jodelle », *L'information grammaticale*, n° 75, octobre 1997, p. 20-22.

BEAUDIN, Jean-Dominique, « Formes de la beauté scénique dans le théâtre de Robert Garnier », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, vol. XVIII, n° 2, 2000, p. 93-112.

BLOCKER, Déborah, « Jean Chapelain et les lumières de Padoue. L'héritage italien dans les débats français sur l'utilité du théâtre (1585-1640) », *Littératures classiques*, n° 37, 1999, p. 97-116.

BONVALLET-MALLET, Nicole, « Les mises en scène de la mort dans les tragédies de Tristan L'Hermite », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n° 22, vol. XII, 1985, p. 108-129.

BURON, Emmanuel, « La renaissance de la tragédie ou le spectacle de la parole. Vue et parole dans les tragédies d'Estienne Jodelle », *L'Inscription du regard. Moyen Âge-Renaissance*, M. Gally et M. Jourde (dir.), Fontenay-aux-roses, E.N.S. Éditions Fontenay/Saint-Cloud, 1995, p. 127-168.

BURON, Emmanuel, « La dramaturgie d'*Hippolyte* et des *Juifves* », dans *Lectures de Robert Garnier : « Hippolyte », « Les Juifves »*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 53-69.

BURON, Emmanuel (dir.), *Lectures du théâtre de Robert Garnier*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000.

CHARPENTIER, Françoise, « Invention d'une dramaturgie : Jodelle, La Péruse », *Littératures*, n° 22, printemps 1990, p. 75-87.

CHARPENTIER, Françoise, « Naissance de la tragédie poétique en France : Jodelle, La Péruse », *Par ta colère nous sommes consumés. Jean de La Taille auteur tragique*, Marie-Madeleine Fragonard (dir.), Orléans, Paradigme, 1998, p. 63-86.

CHARPENTIER, Françoise, « L'Art de la tragédie Jean de la Taille et la doctrine classique », dans *Études sur Etienne Dolet, le théâtre au XVI^e siècle, le Forez, le Lyonnais et l'histoire du livre publiées à la mémoire de Claude Longeon*, Genève, Droz, 1993, p. 151-160.

CHARPENTIER, Françoise, « Médée figure de la passion d'Euripide à l'âge classique », dans *Prémices et floraison de l'âge classique. Mélanges Jean Jehasse*, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 387-405.

COLEMAN, James A., « L'édition originale de la *Médée* de Jean de La Péruse », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. XLVI, 1984, p. 429-432.

COURANT, Daniel, « La *Sophonisbe* de Garel », *La Poésie angevine du XVI^e siècle au début du XVII^e siècle. Actes du colloque du samedi 13 décembre 1980*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1982, p. 75-85.

DALLA VALLE, Daniela, *Il Teatro di Tristan L'Hermitte*, Turin, G. Giappichelli, 1964.

DAVIDSON, Hugh M, « Pratique et rhétorique du théâtre : étude sur le vocabulaire et la méthode de d'Aubignac », dans *Critique et création littéraire en France au XVII^e siècle*, Actes du colloque du CNRS (Paris, 1974), Paris, Édition du CNRS, 1977, p. 169-175.

DAWSON, F. K., « La Mesnardière's Theory of Tragedy », *French Studies*, vol. VIII, n° 2, 1954, p. 132-140.

DAWSON, F. K., « An Idea of Tragedy, *Mariane* and *La Mort de Sénèque* », *Nottingham French Studies*, vol. II, octobre 1963, p. 2-10.

DAWSON, F. K., « The notion of necessity in Mairret's *Sophonisbe* », *Nottingham French Studies*, 1968, n° 7, p. 57-66.

DEIERKAUF-HOLSBOER, S. Wilma, *Vie d'Alexandre Hardy: poète du roi, 1572-1632*, Paris, Nizet, 1972.

DELMAS, Christian, « Les *Sophonisbe* et le renouveau de la tragédie en France », *Revue XVII^e siècle*, n° 208, 2000, p. 443-464.

DELMAS, Christian, « Autour de la *Sophonisbe* de Mairet », dans *Mythe et Histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, p. p. F. Népote-Desmarres, Toulouse, Société de Littératures classiques, 2002, p. 81-101.

DELMAS, Christiane, « Médée, figure de la violence dans le théâtre français du XVII^e siècle », dans *Mythe et Histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, p. p. F. Népote-Desmarres, Toulouse, Société de Littératures classiques, 2002, p. 103-112.

DOIRON, Normand, « Saül sur le scène. Jean de La Taille, *Saül le furieux* précédé de l'*Art de la tragédie* », *Études françaises*, vol. XLIV, n° 2, 2008, p. 33-50.

DOBBY-POIRSON, Florence, *Le Pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, Paris, Champion, 2006.

DOTOLI, Giovanni, *Le Langage dramatique de Jean Mairet. Structures stylistiques et idéologiques*, Paris, Nizet, 1978.

DOTOLI, Giovanni, « Le texte mis en scène : les réalisations de Jean Mairet », dans *Du spectateur au lecteur : imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles*, L. F. Norman, P. Desan et R. Strier (éd.), Fasano-Paris, Schena-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 273-315.

DOTOLI, Giovanni, « Statut du héros chez Jean Mairet », dans *Mélanges pour Jacques Scherer. Dramaturgie. Langues dramatiques*, Paris, Nizet, 1986, p. 153-162.

DUROUX, Alice, « *Lucrece*, ou le renouveau de la tragédie. Éléments pour une dramaturgie de la tragédie des années 1630-1640 », *Littératures classiques*, n° 42, 2001, p. 167-179.

DUTERTRE, Éveline, « La dramaturgie de Scudéry : une dramaturgie du mouvement », dans *Mélanges pour Jacques Scherer. Dramaturgies. Langues dramatiques*, Paris, Nizet, 1986, p. 163-171.

DUTERTRE, Éveline, *Scudéry dramaturge*, Genève, Droz, 1988.

DUTERTRE, Éveline, « L'Apologie du théâtre de Georges de Scudéry », *Travaux de littérature*, vol. III, 1990, p. 391-406.

DUTERTRE, Éveline, *Scudéry théoricien du classicisme*, Paris-Seattle-Tübingen, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, 1991.

FISCHLER, David A., *La Dramaturgie de Thomas Corneille*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III, 1976.

FORESTIER, Georges, « D'une poétique politique : *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac ou la rationalité absolue de la représentation classique », dans *Inventaire, Lecture, Invention : Mélanges de critique et d'histoire littéraire offerts à Bernard Beugnot*, réunis par J. Morel et B. Melançon, Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal, 1999, p. 229-246.

FRAPPIER, Louise, « Le spectacle des passions sur la scène humaniste : fonction et statut de la lamentation dans les tragédies profanes de Robert Garnier », Marie-France Wagner (dir.), *Les Jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XVI^e au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2007, p. 319-341.

GAINES, James F., *Pierre Du Ryer ans his Tragedies. From Envy to Liberation*, Genève, Droz, 1987.

GARDEIL, L., *Le Traitement de l'Histoire dans La Sophonisbe de Mairet*, mémoire de maîtrise, Montpellier, Université Paul-Valéry-Montpellier, 2000.

GIRAUD, Yves, « Remarques sur le personnage de Phèdre chez Robert Garnier », dans *Retours du mythe. Vingt études pour Maurice Delcroix*, Amsterdam, Rodopo, 1996, p. 31-38.

GOSSIP, C. J., « The Rebirth of French Tragedy : a classic case », *Continuum*, 1990, vol. II, p. 27-40.

GRIFFITHS, Richard, « Les sentences et le "but moral" dans les tragédies de Monthrestien », *Revue des Sciences Humaines*, n° 105, 1962, p. 5-14.

GRIFFITHS, Richard, *The Dramatic Technic of Antoine de Montchrestien : Rhetoric and Style in French Renaissance Tragedy*, Oxford, University of Oxford Press, 1970.

HAGIWARA, Yoshiko, « La théorie de la représentation dans *La Pratique du théâtre* de d'Aubignac », *Études de langue et de littérature françaises*, n° 40, 1982, p. 23-43.

HERLAND, L., « La notion de tragique chez Corneille », *Mélanges de la Société toulousaine d'études classiques*, Toulouse, Privat, 1946, p. 265-284.

HERLAND, L., « Les qualités requises du personnage de tragédie et les sources de la pitié tragique d'après la querelle de *Sophonisbe* », *Bulletin de la Société toulousaine d'études classiques*, 1948, p. 205-222.

HILGAR, Marie-France, « La Mesnadière : poétique et poésie », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n° 2, 1974, p. 9-21.

HOWE, Alan, « La Taille, Hardy et Virgile. Sur un souvenir de l'Énéide dans *Saül le Furieux* et *Didon se sacrifiant* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. XLIX, 1987, p. 65-87.

JONDORF, Gillian, « Doctrine and image in Jodelle's *Didon se sacrifiant* », *French Studies*, juillet 1978, p. 257-274.

JOUKOVSKY, Françoise, « Le tragique dans la *Cléopâtre captive* », *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, t. I, Paris, Klincksieck, 1993, p. 347-360.

KOHLER, P., « Sur la *Sophonisbe* de Mairet et les débuts de la tragédie classique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1939, n° 1, p. 56-70.

KREYDER, Laura, « Sur la dramaturgie de La Taille : *L'Art de la tragédie* », dans *Le Théâtre biblique de Jean de La Taille. Études sur « Saül le furieux », « De l'art de la tragédie », « La Famine ou Les Gabéonites »*, Paris, Champion, 1998, p. 125-151.

LASSALE, Thérèse, « L'héroïsme dans la *Didon* de Scudéry et la *Vraye Didon* de Boisrobert », *Les Trois Scudéry. Actes du colloque du Havre (1-5 octobre 1991)*, textes réunis par A. Niderst, Paris, Klincksieck, 1993, p. 243-256.

LANCASTER, H. C., *Pierre Du Ryer dramatist*, Washington, Carnegie Institution, 1912.

LAZARD, Madeleine, « Didon et Énée au XVI^e siècle : la *Didon se sacrifiant* de Jodelle », *Énée et Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, Paris, CNRS, 1990, p. 89-96.

LEBÈGUE, Raymond, « Les Guerres civiles de Rome et les tragédies de Robert Garnier », *Actes du colloque de la Renaissance et du classicisme du Maine*, Paris, Nizet, 1975.

LESTRINGANT, Frank, « Pour une lecture politique du théâtre de Robert Garnier : le commentaire d'André Thevet en 1584 », dans *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, t. I, Paris, Klincksieck, 1993, p. 405-422.

LOSKOUTOFF, Yvan, « Magie et tragédie : la *Cléopâtre captive* d'Etienne Jodelle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1991, n° 1, p. 65-80.

MAURI, Daniela, « *La Cartaginoise* di Antoine de Montchrestien : un sentimento del tragico multiforme e 'in evoluzione' », dans *Studi di letteratura francese*, vol. XVIII :

Tragedia e sentimento del tragico nella letteratura francese del Cinquecento, Firenze, Leo S. Olschki, 1990, p. 111-124.

MAZOUER, Charles, « La vision tragique de Robert Garnier dans *Hippolyte, La Troade et Antigone* », dans *Studi di letteratura francese*, vol. XVIII : *Tragedia e sentimento del tragico nella letteratura francese del Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki, 1990, p. 72-82.

MAZOUER, Charles, « Trois femmes illustres de Scudéry, héroïnes de tragédies : Panthée, Lucrèce et Marianne », *Les Femmes illustres. Hommage à Rosa Galli Pellegrini* Publif@rum, n° 3, 2005, texte en ligne : <http://www.farum.it/publiforumv/n/02/mazouer.php>.

MÉNIEL, Bruno, « Virgile, Jodelle, Ronsard : colères de femmes abandonnées », *La Poésie de la Pléiade. Héritages, influences, transmission*, Y. Bellenger (dir.), Paris, Garnier, 2009, p. 63-86.

MINEL, Emmanuel, « Les imitations de la *Médée* de Sénèque en France aux XVI^e et XVII^e siècles », dans *Analyses et réflexions sur Sénèque*, Paris, Ellipses, 1997, p. 104-110.

MOREL, Jacques, *Jean Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, A. Colin, 1968.

PASQUIER, Pierre, « Le héros tragique cornélien dans les *Discours* de 1660 ou comment s'accommoder avec Aristote », *Littératures classiques*, n° 32, 1998, p. 77-89.

PRODOMIDÈS, François, « Le théâtre et la lecture. Texte et spectacle dans *La Pratique du Théâtre* de d'Aubignac », *Poétique*, n° 112, 1997, p. 423-443.

RESCIA, Laura, « Pyrame et Thisbé dans le théâtre dramatique et lyrique aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Le Héros légendaire sur les scènes du théâtre et de l'opéra*, I. Mamczarz (dir.), Firenze, Leo S. Olschki, 2001, p. 157-171.

REESE, Helen R., *La Mesnardière's Poétique (1639) : Sources and Dramatic Theories*, Baltimore / Londres / Paris, John Hopkins Press / Oxford University Press / Les Belles Lettres, 1937.

REYNIER, Gustave, *Thomas Corneille : sa vie et son théâtre*, Paris, Hachette, 1892.

RICHARD, Oneil J., « Hardy, Auvray, Du Ryer and the querelle des Anciens et des Modernes », *French Review*, vol. XXXIII, n° 2, 1959, p. 116-122.

RIGAL, Eugène, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle* [1889], Genève, Slatkine, 1970.

RICCI, Charles, *Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

SAKHAROFF, M., « Montchrestien. Le stoïcisme ou la liberté négative. Une demi-efficacité », *Revue des Sciences Humaines*, n° 130, avril-juin 1968, p. 161-167.

SIMON, Marcel, « Scudéry et Boisrobert », « L'héroïsme dans la *Didon* de Scudéry et la *Vraie Didon* de Boisrobert », *Les Trois Scudéry. Actes du colloque du Havre (1-5 octobre 1991)*, textes réunis par A. Niderst, Paris, Klincksieck, 1993, p. 221-230.

STEGMANN, André, « Unité et diversité formelle dans l'œuvre d'Alexandre Hardy », dans *Form and Meaning : aesthetic coherence in the 17th century french drama : studies presented to Harry Barnwell*, W. D. Howarth, I. McFarlan et M. McGowan (éd.), Amersham, Avebury, 1982, p. 18-30.

TOMLINSON, Philip, *Jean Mairet et ses protecteurs. Une œuvre et son milieu*, Paris, Seattle-Tübingen, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1983.

TOMLINSON, Philip, « Le personnage de Cléopâtre chez Mairet et Corneille », *Revue XVII^e siècle*, 1996, n° 190, p. 67-75.

VERDAASDONK, Hugo, « Généralité de la "Poétique" de La Mesnardière », dans *Travaux récents sur le XVII^e siècle*, Actes du 8^e colloque de Marseille (1978), Marseille, CMR 17, 1979, p. 73-80.

WESTGATE, D., « *La Mariane* and the Formation of Classical Tragedy », *Nottingham French Studies*, mai 1965, p. 3-14.

ZOTOS, A., « D'une *Sophonisbe* l'autre ou le roman comique de deux tragédies rivales », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 2001, vol. XXVIII, n° 55, p. 359-373.

B. Études sur le théâtre tragique (Antiquité, XVI^e et XVII^e siècles)

N. B. Nous renvoyons à l'ouvrage de Georges Forestier, *Essai de génétique théâtre. Corneille à l'œuvre* pour l'abondante et volumineuse bibliographie cornélienne. Ne figurent ici que les ouvrages généraux portant sur Corneille et le théâtre de son temps, de même que les études directement consultées.

ADAM, Antoine, *Le Théâtre classique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1970.

APOSTOLIDÈS, J.-M., *Le Roi-Machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981.

APOSTOLIDÈS, J.-M., *Le Prince sacrifié : théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1985.

BARBAFIERI, Carine, *Atrée et Céladon : La Galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001.

BLOCKER, Déborah, *Instituer un « art » : politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2009.

BIET, Christian, *La Tragédie*, Paris, A. Colin, 1997.

BIET, Christian, « Plaisirs et dangers de l'admiration », *Littératures classiques*, 1998, n°1, p. 121-134.

BOVET, Jeanne, « Rhétorique et théâtralité : aspects de la déclamation dans la tragédie humaniste », *Les Arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, Marie-France Wagner (dir.), Paris, Champion, 2001, p. 51-67.

BRADEN, Gordon, *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition*, New Haven, Yale University Press, 1985.

BRERETON, Geoffrey, *Principles of Tragedy. A Rational Examination of the Tragic Concept in Life and Literature*, London, Routledge and Kegan Paul, 1968.

BRERETON, Geoffrey, *French Tragic Drama in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, London, Methuen, 1973.

CAIGNY, Florence de, *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVI^e et XVII^e siècles en France*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, 2004.

CHAOUCHE, Sabine, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique*, Paris, Champion, 2001.

CHARPENTIER, Françoise, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, Saint-Etienne, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 1979.

CIORANESCU, Alexandre, *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983.

COUTON, Georges, *Corneille*, Paris, Hatier, 1958.

COUTON, Georges, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1986.

DEIERKAUF-HOLSBOER, S. Wilma, *Le Théâtre du Marais*, Paris, Nizet, 1954-1958, 2 vol.

DEIERKAUF-HOLSBOER, S. Wilma, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, Nizet, 1960.

DEIERKAUF-HOLSBOER, S. Wilma, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1968-1970, 2 vol.

DELMAS, Christian, *La Tragédie de l'âge classique (1553-1770)*, Paris, Seuil, 1994.

DELMAS, Christian, « L'unité du genre tragique au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 16, 1992, p. 103-123.

DELMAS, Christian, *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, Genève, Droz, 1985.

DION, Nicholas, *Entre les larmes et l'effroi : la tragédie classique française. 1667-1726*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

DOTOLI, Giovanni, *Temps de préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du Cid*, Paris, Klincksieck, 1996.

DOUBROVSKY, Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963.

DUBU, Jean, *Les Églises chrétiennes et le théâtre (1550-1850)*, Grenoble, Presses de l'Université de Grenoble, 1997.

DUBU, Jean, « L'essor du théâtre et sa condamnation par les autorités ecclésiastiques de 1550 à 1650 », *Renaissance européenne et phénomènes religieux : 1450-1550. Actes du festival d'histoire de Montbrison (3-7 octobre 1990)*, Montbrison, Association du Centre culturel de la ville de Montbrison, 1991, p. 105-116.

DUPONT, Florence, *L'Acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.

DUPONT, Florence, *Le Théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988.

DUPONT, Florence, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 1995.

DUPRAT, Anne, *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain*, Paris, Champion, 2009.

ELLING, Marinus, « Théories dramatiques sur la présence du spectateur », dans *Dramaturgie et collaboration des arts au théâtre*, I. Mamczarz (dir.), Firenze, Leo S. Olschki, 1993, p. 191-202.

EMELINA, Jean, « Corneille et la catharsis », *Littératures classiques*, n° 32, 1998, p. 105-120.

FAGUET, Émile, *Essai sur la tragédie française au XVI^e siècle*, Paris, Hachette, 1883.

FEDERICI, Carla, *Réalisme et dramaturgie. Étude de quatre écrivains : Garnier, Hardy, Rotrou, Corneille*, Paris, Nizet, 1974.

FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981.

FORESTIER, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988.

FORESTIER, Georges, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.

FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003.

FORESTIER, Georges, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, Paris, SEDES, 1998.

FORESTIER, Georges, « Le merveilleux sans merveilleux ou du sublime au théâtre », *Revue XVII^e siècle*, n° 182, 1994, p. 95-103.

FORESTIER, Georges, « Imitation parfaite et vraisemblance absolue. Réflexions sur un paradoxe classique », *Poétique*, n° 82, 1990, p. 187-202.

FORESTIER, Georges, « De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634) », *Littératures classiques*, n° 19, 1993, p. 87-128.

FORSYTH, Elliott, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, Nizet, 1962.

FRAGONARD, Marie-Madeleine (dir.), *Par ta colère nous sommes consumés. Jean de La Taille, auteur tragique*, Orléans, Paradigme, 1998.

FRAPPIER, Louise, « La topique de la fureur de la tragédie française du XVI^e siècle », *Études françaises*, vol. XXXVI, n° 1, 2000, p. 29-47.

FUMAROLI, Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990.

FUMAROLI, Marc, « La querelle de la moralité du théâtre avant Nicole et Bossuet », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 5-6, novembre-décembre 1970, p. 1007-1030.

FUMAROLI, Marc, « Rhétorique et dramaturgie. Le statut du personnage dans la tragédie classique », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1972, n° 3, p. 223-250.

FUMAROLI, Marc, « La querelle de la moralité du théâtre au XVII^e siècle », *Bulletin de la société française de philosophie*, juillet-septembre 1990, p. 65-97.

FUMAROLI, Marc, « La querelle du théâtre au XVII^e siècle », *Les Cahiers de médiologie*, n° 1, 1996, p. 31-37.

GARAPON, Robert, « L'influence de l'*Astrée* sur le théâtre français de la première moitié du XVII^e siècle », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. VI, n° 2, 1968, p. 81-85.

GEORGES, André, « Le théâtre de Corneille est un théâtre de l'orgueil et de la vaine gloire », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1984, n° 4, p. 103-131.

GEORGES, André, « Magnanimité aristotélicienne et pathétique d'admiration », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1987, n° 3, p. 277-310.

GROSPERRIN, Jean-François, « Furies de théâtre. Mythologie et dramaturgie des *furors* dans la tragédie classique », dans *Mythe et histoire dans le théâtre classique*, Toulouse, Société de Littératures classiques, 2002, p. 261-281.

GUICHEMERRE, Roger, *La Tragi-comédie*, Paris, PUF, 1981.

GUILLOT, Catherine, « Richelieu et le théâtre », *Transversalités*, n° 1, 2011, p. 85-102.

GUTIERREZ-LAFOND, Aurore, *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII^e siècle*, thèse de doctorat, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1998.

HENIN, Emmanuelle (dir.), *Les Querelles dramatiques à l'Âge classique (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Peeters, 2010.

HOWE, Alan, *Le Théâtre professionnel à Paris. 1600-1649*, Paris, Archives nationales, 2000.

JACQUOT, Jean (dir.), *Dramaturgie et société : rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, CNRS, 1968, 2 vol.

JACQUOT, Jean (dir.), *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, Édition du CNRS, 1964.

JACQUOT, Jean (dir.), *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, Édition du CNRS, 1963.

JACQUOT, Jean (dir.), *Le Théâtre tragique*, Paris, Édition du CNRS, 1962.

JONDORF, Gillian, *French Renaissance Tragedy: The Dramatic Word*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

KIBÉDI VARGA, Aron, « La vraisemblance – problèmes de terminologie, problèmes de poétique », dans *Critique et création littéraire en France*, Actes du colloque du CNRS (1974), Paris, Éditions du CNRS, 1977, p. 325-332.

LANCASTER, Henry Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, John Hopkins Press, 1929-1942, 9 vol.

LANSON, Gustave, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, Champion, 1954.

LAWRENSON, T. E., *The French Stage in the 17th Century*, Manchester, Manchester University Press, p. 1957.

LAZARD, Madeleine, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, et SALAÛN, Franck (dir.), *Le Spectateur du théâtre à l'âge classique (XVII^e – XVIII^e siècles)*, Montpellier, L'Entretemps, 2008.

LEBÈGUE, Raymond, *Études sur le théâtre français I: Moyen Âge, Renaissance, Baroque*, Paris, Nizet, 1977 ; *II: Les classiques, En province, Les jésuites, Les acteurs, Le théâtre moderne à sujet religieux*, Paris, Nizet, 1978.

LEBÈGUE, Raymond, *La Tragédie française de la Renaissance*, Paris, SEDES, 1954.

LEBÈGUE, Raymond, « La représentation des tragédies au seizième siècle », *Mélanges Chamard*, Paris, Nizet, 1951, p. 199-204.

LEBÈGUE, Raymond, « De la Renaissance au classicisme. Le théâtre baroque en France », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1942, p. 161-184.

LEBLANC, Paulette, *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972.

Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime. De la présentation de soi à la représentation scénique, Sabine Chaouche (dir), Paris, Champion, 2010.

- LOCHERT, Véronique, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009.
- LORAU, Nicole, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.
- LOUVAT, Bénédicte, *La Poétique de la tragédie classique*, Paris, SEDES, 1997.
- LYONS, John, *Kingdom of Disorder. The Theory of Tragedy in Classical France*, West Lafayette (Indiana), Purdue University Press, 1999.
- MANGATTALE-CEZETTE, Mitsué, *La Représentation des passions dans le théâtre tragique de la Renaissance : La Taille, Garnier, Montchrestien*, thèse de doctorat, Université de Toulouse-Le Mirail, 2007.
- MAURENS, Jacques, *La Tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, A. Colin, 1966.
- MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2002.
- MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français de l'âge classique*, Paris, Champion, 2007.
- McBRIDE, Robert, *Aspects of the 17th-Century French Drama and Thought*, Londres, Palgrave MacMillan, 1979.
- MILLET, Olivier, « La représentation du corps souffrant dans la tragédie humaniste et baroque (1550-1630) », dans *Par ta colère nous sommes consumés. Jean de La Taille auteur tragique*, M.-M. Fragonard (dir.), Orléans, Paradigme, 1998, p. 87-100.
- MILLET, Olivier, « Les premiers traicts de la théorie moderne de la tragédie d'après les commentaires humanistes de l'Art poétique d'Horace (1550-1554) », *Études françaises*, vol. XXXIV, n° 2, 2008, p. 11-31.
- MILLET, Olivier, « La tragédie humaniste de la Renaissance (1550-1580) et le sacré », dans *Le Théâtre et le sacré*, A. Bouvier-Cavoret (dir.), Paris, Klincksieck, 1995, p. 71-94.
- MOREL, Jacques, *La Tragédie*, Paris, A. Colin, 1964.
- MOREL, Jacques, « Rhétorique et tragédie au XVII^e siècle », *Revue XVII^e siècle*, n° 80-81, 1968, p. 89-105.
- MOREL, Jacques, *Agréables mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1991.
- MULLER, Herbert J., *The Spirit of Tragedy*, New York, Washington Square Press, 1965.

MUTAMORE, M. J., *Cornelian Theater. The Metadramatic dimension*, Birmingham (AB), Summa Publications, 1990.

NADAL, Octave, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, 1948.

PASQUIER, Pierre, *La Mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1995.

PASQUIER, Pierre, « L'ombre du temps : réflexion sur le statut du temps dramatique dans le discours esthétique du XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 43, automne 2001, p. 89-116.

PHILIPS, Henry, *The Theater and its Critics in Seventeenth-Century France*, Oxford, Oxford University Press, 1980.

PRIGENT, Michel, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, 1986.

REVAZ, Gilles, « Peut-on parler de tragédie "galante" (1656-1667) ? », *Revue XVII^e siècle*, 2002/3, n° 216, p. 469-484.

REYFF, Simone de, *L'Église et le théâtre. L'exemple de la France au XVII^e siècle*, Paris, Le Cerf, 1998.

ROHOU, Jean, « Le tragique à la lumière de ses corrélations historiques », *Littératures classiques*, n° 16, 1992, p. 7-33.

ROHOU, Jean, *La Tragédie classique (1550-1793)*, Paris, SEDES, 1996.

ROUSSET, Jean, *L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, J. Corti, 1976.

ROUSSET, Jean, « Le destinataire de l'illusion théâtrale » dans *Atti del convegno di studi su Pierre Corneille*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1988, p. 41-48.

SAKHAROFF, Micheline, *Le Héros, sa liberté et son efficacité de Garnier à Rotrou*, Paris, Nizet, 1967.

SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950.

SELLIER, Philippe, « Une catégorie clé de l'esthétique classique : le merveilleux vraisemblable », dans *La Mythologie au XVII^e siècle*, C. Faisant, Marseille, CMR 17, 1982.

SIGURET, Françoise, *L'Oeil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1978.

STEGMANN, André, *L'Héroïsme cornélien. Genèse et signification*, Paris, A. Colin, 1968, 2 vol.

STONE, Donald, *French Humanist Tragedy : a Reassessment*, Manchester, Manchester University Press, 1974.

SWEETSER, Marie-Odile, *La Dramaturgie de Corneille*, Genève Droz, 1977.

THIROUIN, Laurent, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997.

TRUCHET, Jacques, *La Tragédie classique en France*, Paris, PUF, 1989.

URBAIN, Charles et LÉVESQUE, É., *L'Église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930.

VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I et II*, Paris, La Découverte, 1986.

VIALA, Alain (dir.), *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, PUF, 1997.

VILLIERS, André, « Illusion dramatique et dramaturgie classique », *Revue XVII^e siècle*, n° 73, 1966, p. 3-35.

ZUBER, Roger, *Les Émerveillements de la raison. Classicismes littéraires du XVII^e siècle français*, Paris, Klincksieck, 1997.

ZUBER, Roger, « La critique classique et l'idée d'imitation », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3, 1971, p. 385-399.

C. Études sur les femmes

N. B. Ne figurent dans cette section que les études consultées. Pour une bibliographie exhaustive des travaux sur les femmes à l'époque classique, voir l'ouvrage de Linda Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture*, Paris, Champion, 1993.

ADAM, Antoine, « La préciosité », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 1, 1951, p. 35-47.

ANGENOT, Marc, *Les Champions des femmes. Examen du discours sur la supériorité des femmes 1400-1800*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977.

ARNAUD D'AGNEL, G., *Les Femmes d'après saint François de Sales*, Paris, Plon, 1928.

BERRIOT-SALVADORE, Évelyne, *Les Femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1990.

BERRIOT-SALVADORE, Évelyne, *Un corps, un destin. La femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, Champion, 1993.

BOLOGNE, Jean-Claude, *Pudeurs féminines*, Paris, Seuil, 2010.

BOUSQUET, Philippe, « L'héroïsme féminin au XVII^e siècle : entre admiration païenne et représentations chrétiennes », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, coll. « Biblio 17 », 2003, p. 93-108.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, « L'influence des femmes dans la littérature française », *Revue des Deux Mondes*, novembre-décembre 1886, p. 205-224.

COUSIN, Victor, *Études sur les femmes illustres et la société du XVII^e siècle*, 6^e éd., Paris, Didier, 1878.

CUÉNIN, Micheline, « Les femmes aux affaires (1598-1661) », *Revue XVII^e siècle*, n° 144, juillet-septembre 1984, p. 203-209.

DANET, Amand, « L'inquisiteur et ses sorcières », dans H. Institoris et J. Sprenger, *Le Marteau des sorcières (Malleus maleficarum)*, Grenoble, J. Millon, 1990, p. 23-96.

DARMON, Pierre, *Mythologie de la femme dans l'ancienne France, XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Seuil, 1983.

DEQUENNE, Robert G. H., *La Femme et l'éducation à travers la littérature du XVII^e siècle*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 1970.

DUBY, Georges et PERROT, Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1991, 5 vol.

DUCHÊNE, Roger, « L'école des femmes au XVII^e siècle », dans *Écrire au temps de Mme de Sévigné. Lettres et texte littéraire*, Paris, Vrin, 1982.

DUFOUR-MAÎTRE, Myriam, « L'éloquence féminine dans la première moitié du XVII^e siècle : des codes éducatifs aux modèles littéraires », *Genre et éducation. Former, se former, être formée au féminin*, B. Badinier (dir.), Mont-Saint-Agnien, Presses de l'Université de Rouen et du Havre, 2009, p. 97-109.

- DULONG, Claude, *La Vie quotidienne des femmes au Grand siècle*, Paris, Hachette, 1984.
- EVAIN, Aurore, *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- FAGNIEZ, Gustave, *La Femme et la société française dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Gamber, 1929.
- La Femme à l'époque moderne (XVI^e-XVII^e siècles)*, colloque de l'Association des historiens modernistes des universités, Paris, 11-12 mai 1962, *Bulletin de l'Association*, n° 9, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1985.
- Femmes et pouvoirs sous l'Ancien Régime*, É. Viennot et D. Haase-Dubosc (dir.), Paris-Marseille, Éditions Rivages, 1991.
- Les Femmes au Grand siècle. Actes du 33^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century Literature*, D. Westel et F. Canovas (dir.), Tübingen, Biblio 17, 2003.
- FERRIS, Lesley, *Acting Women : Images of Women in Theatre*, Basingstoke, Macmillan Press, 1990.
- FUMAROLI, Marc, « L'empire des femmes, ou l'esprit de joie », dans *La Diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, 1994, p. 335-338.
- GIBSON, Wendy, *Women in Seventeenth-Century France*, London, MacMillan Press, 1989.
- HEPP, Noémi, « La notion d'héroïne », dans *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle* (voir plus bas), p. 9-27.
- HOTTON, Hélène, *Les Marques du diable et les signes de l'Autre : rhétorique du dire démonologique à la fin de la Renaissance*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2011.
- KUIZENGA, Donna, « L'Arc de Triomphe des Dames : Héroïsme dans *Les Femmes illustres* de Madeleine et Georges de Scudéry », *Les Trois Scudéry. Actes du colloque du Havre (1-5 octobre 1991)*, textes réunis par A. Niderst, Paris, Klincksieck, 1993, p. 301-310.
- LATHUILLÈRE, Roger, *La Préciosité. Étude historique et linguistique*, Genève, Droz, 1966.
- LAZARD, Madeleine, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris, PUF, 1985.

LAZARD, Madeleine, « Femme, littérature, culture au XVI^e siècle en France », dans *Femmes et pouvoirs sous l'Ancien Régime*, É. Viennot et D. Haase-Dubosc (dir.), Paris-Marseille, Éditions Rivages, 1991. p. 101-119.

LAZARD, Madeleine, *Les Avenues de Fémynie. Les femmes et la Renaissance*, Paris, Fayard, 2001.

LICHTENSTEIN, Jacqueline, « Le commerce des dames », *Comédie-Française*, n° 131-132, 1984, p. 33-34.

LOUGEE, Carolin, *La Paradis des femmes. Womens, Salons and Social stratification in Seventeenth-Century France*, Princeton, Princeton University Press, 1976.

LEINER, Wolfgang (dir.), *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, Tübingen, TBL Verlag Gunter Narr, 1978.

LORAUX, Nicole, *Les Mères en deuil*, Paris, Seuil, 1990.

MAC LEAN, Ian, *Woman, Triumphant. Feminism in French literature. 1610-1652*, Oxford, Clarendon, 1977.

MAC LEAN, Ian, *The Renaissance Notion of Woman*, New York, Cambridge University Press, 1980.

MAÎTRE, Myriam, *Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 1999.

MALENFANT, Marie-Claude, *Argumentaires de l'une et de l'autre espèces de femme. Le statut de l'exemplum dans les discours littéraires sur la femme (1500-1550)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003.

MATTHEWS GRIECO, Sara F., *Ange ou diablesse. La représentation de la femme au XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991.

MESNARD, Jean, « Honnête homme et honnête femme dans la culture du XVII^e siècle », *La Culture du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1992, p. 142-159.

MONAT, Pierre, « Une forme de *virtus* accessible aux femmes : la *patientia* dans la *Consolation à Grégoria* d'Arnobé le Jeune », *Valeurs dans le stoïcisme du Portique à nos jours*, M. Soetard (dir.), Lille, Presses universitaires de Lille, 1993, p. 105-111.

MONTANDON, A. (dir.), *Du Goût, de la conversation, et des femmes*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand, 1994.

NARDONNE, J.-L. et LAMARQUE, H. (dir.), *L'Histoire de Griselda : une femme exemplaire dans les littératures européennes*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000.

Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle, Wolfgang Leiner (dir.), Tübingen-Paris, TBL Verlag Gunter Narr, 1978.

Onze nouvelles études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle, Wolfgang Leiner (dir.), Tübingen-Paris, TBL Verlag Gunter Narr, 1984.

PASCAL, Catherine, *La Tradition des femmes illustres aux XVI^e et XVII^e siècles*, thèse de doctorat, Montpellier, Université de Montpellier, 2001.

PASCAL, Catherine, « Les recueils de femmes illustres au XVII^e siècle », communication prononcée lors des premières rencontres de la SIEFAR : *Connaître les femmes d'Ancien Régime. La question des recueils et dictionnaires*, Paris, 20 juin 2003, texte en ligne : <http://www.siefar.org/docsiefar/file/Pascal-dicos.pdf>.

Présences féminines. Littérature et société au XVII^e siècle, Acte du colloque de London, Canada (1985), Ian Richmond et Constant Venoesen (éd.), *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Biblio 17, n° 36, 1987.

RONZEAUD, Pierre, « La femme au pouvoir ou le monde à l'envers », *Revue XVII^e siècle*, n° 108, juillet-septembre 1975, p. 9-33.

REYNIER, Gustave, *La Femme au XVII^e siècle. Ses ennemis et ses défenseurs*, Paris, Plon, 1933.

SCOTT, Virginia, *Woman on the Stage in Early Modern France : 1540-1750*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

TIMMERMANS, Linda, *L'Accès des femmes à la culture (1598-1715) : un débat d'idées de Saint François de Sales à la marquise de Lambert*, Paris, Champion, 1993.

VAN ORDEN, Kate, « Female Complaints : Laments of Venus, Queens and City Women in Late Sixteenth-Century France », *Renaissance Quarterly*, 54, 2001, p. 801-845.

Women, culture and society, M. Z. Rosaldo et L. Lamphere (dir.), Stanford, Stanford University Press, 1974.

ZINGUER, Ilina, *Misères et grandeurs de la femme au XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1982.

D. Études générales : littérature, contexte historique, culturel et social des XVI^e et XVII^e siècles

ADAM, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Del Duca, 1949-1956, 5 vol.

ALAZARD, Florence, *Le Lamento dans l'Italie de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

ALAZARD, Florence, « La Renaissance, une civilisation de la plainte ? », *La Plainte à la Renaissance. Actes des journées d'études des 16 et 17 novembre 2005*, F. Alazard (éd.), Paris, Champion, 2008, p. 7- 34.

AUERBACH, Erich, *Le Culte des passions. Essais sur le XVII^e siècle français*, Paris, Macula, 1998.

BÉNICHOU, Paul, *Morales du Grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948.

BEUGNOT, Bernard, *La Mémoire du texte. Essais de poétique classique*, Paris, Champion, 1994.

BEUGNOT, Bernard, *Les Muses classiques. Essai de bibliographie rhétorique et poétique*, Paris, Klincksieck, 1996.

BOUCHER, Jacqueline, *Société et mentalités autour de Henri III*, Lille, Atelier de Lille III, 1981, 4 vol.

BURIDANT, Claude, « Le vocabulaire de la plainte du Moyen Âge à la Renaissance », *La Plainte à la Renaissance. Actes des journées d'études des 16 et 17 novembre 2005*, F. Alazard (éd.), Paris, Champion, 2008, p. 35-86.

BOLOGNE, Jean-Claude, *Pudeurs féminines*, Paris, Seuil, 2010.

La Catégorie de "l'Honneste" dans la culture du XVI^e siècle, Actes du colloque international de Sommières (sept. 1983), Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 1985.

BRAY, René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Niet, 1945.

DALY, Peter M. (dir.), *Emblems from Alciato to the Tattoo*, Turnhout, Brepols, 2001.

DEFRANCE, E., *Catherine de Médicis, ses astrologues et ses magiciens*, Paris, Mercure de France, 1911.

DELUMEAU, Jean, *La Civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1973.

DELUMEAU, Jean, *La Peur en Occident : XIV^e - XVII^e siècles, une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978.

DENIS, Delphine, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2001.

DENS, Jean-Pierre, *L'Honnête homme et la critique du goût. Esthétique et société au XVII^e siècle*, Lexington, French Forum publishers, 1981.

DESCIMON, Robert et JOUHAUD, Christian, *La France du premier XVII^e siècle. 1594-1661*, Paris, Belin, 1996.

DOTOLI, Giovanni, *Littérature et société en France au XVII^e siècle*, vol. I, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1987 ; vol. II, Schena-Didier Erudition, 2000, vol. III, Schena, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001 ; vol. IV, Schena-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *Mythe et langage au seizième siècle*, Bordeaux, Duclos, 1970.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Baroque en Europe et en France*, Paris, PUF, 1995.

EICHEL-LOJKINE, Patricia, *Le Siècle des grands hommes. Les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, Paris, Peeters, 2001.

ÉLIAS, Norbert, *La Dynamique de l'Occident*, Paris, Calmann-Lévy, 1975.

ÉLIAS, Norbert, *La Société de cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1974.

ÉLIAS, Norbert, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence*, Paris, Albin Michel, 1980.

FUMAROLI, Marc, *La Diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, 1994.

FUMAROLI, Marc, « La conversation », *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1992, p. 111-210.

GARNIER, Sophie, « Rhétorique de la consolation dans la déploration funèbre des Grands Rhétoriciens », J. Balsamo (dir.), *Les Funérailles à la Renaissance*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », 2002, p. 389-402.

GARIN, Eugenio, *L'Éducation de l'homme moderne (1400-1600). La pédagogie de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1968.

GILBERT, Bertrand, *Le Baroque littéraire français*, Paris, A. Colin, 1997.

- GIRARD, René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.
- GOLDMAN, Lucien, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.
- GOYET, Francis, *Le Sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996.
- HACHE, Sophie, *La Langue du ciel. Le sublime en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2000.
- KIBÉDI-VARGA, Aron, *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, Paris, Klincksieck, 1970.
- KIBÉDI-VARGA, Aron, *Les Poétiques du classicisme*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990.
- LAFAY, Henri, *La Poésie française du premier XVII^e siècle (1598-1630). Esquisse pour un tableau*, Paris, Nizet, 1975.
- MAGENDIE, Maurice, *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*, Paris, F. Alcan, 1925, 2 vol.
- MALAND, David, *Culture and Society in Seventeenth-Century France*, London, B. T. Basford, 1970.
- MANDROU, Robert, *Introduction à la France moderne : essai de psychologie historique. 1500-1640*, Paris, A. Michel, 1973.
- MANDROU, Robert, *La France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 3^e éd. 1974.
- MANDROU, Robert, *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle. Une analyse de psychologie historique*, Paris, Seuil, 1980.
- MERLIN-KAJMAN, Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- MESNARD, Jean, *Précis de littérature française du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1990.
- MESNARD, Jean, *La Culture du XVII^e siècle. Enquêtes et synthèses*, Paris, PUF, 1992.
- MORÇAY, Raoul et SAGE, Pierre, *Le Préclassicisme français*, Paris, Del Duca, 1962.
- MOUSNIER, Roland, *Les XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, PUF, 1961.

MUCHEMBELD, Robert, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e-XVIII^e siècles)*, Paris Flammarion, 1978.

MUCHEMBELD, Robert, *L'Invention de la France moderne. Monarchie, cultures et société (1500-1660)*, Paris, A. Colin, 1995.

PELOUS, *Amour précieux, amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980.

RICHMOND, Ian M., *Héroïsme et galanterie. L'abbé de Pure, témoin d'une crise*, Sherbrooke, Naaman, 1977.

ROHOU, Jean, *Le Classicisme (1660-1700)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

ROUSSET, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, J. Corti, 1953.

RUSSELL, Daniel, *Emblematic Structures in Renaissance French Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 1995.

STAROBINSKI, Jean, *L'Oeil vivant : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, 1961.

TAPIÉ, V.-L., *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957 ; rééd. Paris, PUF, 1967.

TARRÊTE, Alexandre (dir.), *Stoïcisme et christianisme à la Renaissance*, Paris, Éditions ENS rue d'Ulm, 2006.

TOCANNE, Bernard, *L'Idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1978.

VAN DELFT, Louis, *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982.

VAN DELFT, Louis, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, 1993.

VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

VIALA, Alain, *La France galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris PUF, 2008.

ZUBER, Roger, *Les "Belles Infidèles" et la formation du goût classique*. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac, Paris, A. Colin, 1968.

E. Textes théoriques et ouvrages de référence

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1958.

CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.

CONESA, Gabriel, « Méthodologie du texte théâtral », *Cahiers de Littérature du XVII^e siècle*, n° 8, 1986, p. 5-8.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1981.

COUPRIE, Alain, *Lire la tragédie*, Paris, Dunod, 1994.

COUTY, Daniel et REY, Alain, *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1980.

DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Arles, Actes Sud, 2010.

DANAN, Joseph, *Le Théâtre de la pensée*, Rouen, Médiannes, 1995.

DESCOTES, Maurice, *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1964.

DONAHUE, Thomas John, *Structures of Meaning : a Semiotic approach to the Play Texte*, Rutherford (N.J.) / Toronto, Fairleigh Dickinson University Press / Associated University Press, 1993.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969.

DUVIGNAUD, Jean, *Théâtre et société*, Paris, Garnier-Flammarion, 1960.

DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre. Essais sur les ombres collectives*, Paris, PUF, 1965.

Esthétique théâtrale (Textes de Platon à Brecht), anthologie par M. de Rougemont, J. Scherer et M. Borie, Paris, SEDES, 1992.

GAUDEMAR, Martine de, *La Voix des personnages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2011.

- GOUHIER, Henri, *L'Essence du théâtre*, Paris, Plon, 1943.
- GREIMAS, Aljirdas Julien, « Les actants, les acteurs et les figures », dans C. Chabrol et J.-C. Coquet (éd.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.
- HELBO, André, *Les Mots et les choses. Essai sur le théâtre*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1983.
- HUBERT, Marie-Claude, *Les Grandes théories du théâtre*, Paris, A. Colin, 1998.
- JEAN, Georges, *Le Théâtre*, Paris, Seuil, 1977.
- KOWSZAN, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992.
- KOWSZAN, Tadeusz, *Théâtre miroir : métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- LARTHOMAS, Pierre Henri, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 1980.
- LAVOCAT, Françoise, MURCIA, Claude, SALADO, Régis (dir.), *La Fabrique du personnage*, Paris, Champion 2007.
- MEYER, Michel, *Le Comique et le tragique : penser le théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 2003.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1975.
- NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2005.
- NAUGRETTE, Florence, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, Éditions Bréal, 2002.
- NIETZSCHE, Frederich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1972.
- PAVIS, Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976.
- PAVIS, Patrice, *Voix et images de la scène : vers une sémiologie de la réception*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985.

- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987.
- PAVIS, Patrice, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, J. Corti, 1990.
- PAVIS, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996.
- Personnage et histoire littéraire : actes du colloque de Toulouse, 16-18 mai 1990*, Toulouse, Presses de l'Université du Mirail, 1991.
- PIERRON, Agnès, *Le Théâtre, ses métiers, son langage. Lexique théâtral*, Paris, Hachette, 1994.
- PRUNER, Michel, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, A. Colin, 2008.
- ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990.
- RULLIER-THEURET, Françoise, *Le Texte de théâtre*, Paris, Hachette, 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, A. Colin, 2008.
- SOUILLER, Didier, *et al., Études théâtrales*, Paris, PUF, 2005.
- SOURIAU, Étienne, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1950.
- TODOROV, Tzvetan, « Définition de la poétique », *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Seuil, 1973, p. 15-28.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions sociales, 1977 ; *II – L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981 ; *III – Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.
- UBERSFELD, Anne, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.
- VIALA, Alain et MOLINIÉ, Georges, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993.
- VILLIERS, André, *La Psychologie de l'art dramatique*, Paris, A. Colin, 1951.
- VILLERS, André, *Le Personnage et l'interprète*, Paris, Librairie théâtrale, 1959.
- VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993.
- ZARAGOZA, Georges, *Le Personnage de théâtre*, Paris, A. Colin, 2006.

