

Qu'on le veuille ou non, tout ce qu'on entend par tragédie française porte en quelque façon la marque de Racine.¹

Paulette Leblanc émet ce constat dans son étude des textes théoriques qui définissent la tragédie française entre 1540 et 1561, plus d'un siècle donc avant la première pièce de Racine. Elle entend démontrer que le genre tragique doit être libéré de l'ombre classique :

Il y eut une époque où est née en France une forme dramatique qu'on appela tragédie, une époque où rien ne permettait de prévoir les développements qu'elle prendrait par la suite.²

Si Aristote est le « vampire du théâtre occidental »³, il se pourrait bien que Racine soit celui de la tragédie française. Longtemps jugée selon les critères d'un théâtre postérieur qu'elle n'aurait fait que préparer, la tragédie du XVI^e siècle fut négligée dans les histoires générales du théâtre européen, mais aussi dans des études consacrées au genre tragique en France⁴.

Le siècle passé a pourtant vu émerger les premières grandes études portant sur le corpus théâtral de la Renaissance⁵ : ces ouvrages, aujourd'hui en partie datés, n'en restent pas

¹ Paulette Leblanc (éd.), *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972, p. 10. Voir également Larry F. Norman, « Le théâtre renaissant vu de l'âge classique. Élaboration d'une distinction critique », dans *Le Texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, dir. C. Cavallini et Ph. Desan, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 357-369.

² Paulette Leblanc (éd.), *Les Écrits théoriques et critiques*, op. cit., p. 10.

³ Nous nous référons à Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.

⁴ Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, puis Steiner dans *La Mort de la tragédie* qui lui répond, n'évoquent qu'à peine le théâtre de la Renaissance française. Voir Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* [1872], Paris, Gallimard, 1972, p. 106, où il associe essentiellement la Renaissance à l'avènement de l'opéra ; George Steiner, *La Mort de la tragédie* [1961], trad. R. Celli, Paris, Gallimard, 1993, qui écrit par exemple à propos de cette période : « Les personnages sont présentés d'une manière qui marque la transition du style allégorique au style dramatique. Ils tendent à vivre à la surface du langage et l'action consiste en une série d'ornements poétiques plutôt que dans un enchaînement de faits. Mais ces tragédies suscitent une sorte d'émotion à la fois plus naïve et plus humaine que chez les grands classiques », *ibid.*, p. 33. De même, pour les études concernant la tragédie française : dans *La Tragédie*, Christian Biet consacre seulement quelques pages au théâtre français de la Renaissance (Christian Biet, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 41 *sqq.*). *La Tragédie française* de Georges Forestier, ouvrage majeur pour étudier la tragédie du XVII^e siècle, rend compte par son titre de l'association du genre à la période classique, même s'il s'ouvre sur quelques considérations passionnantes à propos d'*Electra* de Lazare de Baïf et de la tragédie du XVI^e siècle (Georges Forestier, *La Tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, 2010).

⁵ Émile Faguet, *La Tragédie française au XVI^e siècle : 1550-1600* [1912], Genève, Slatkine, 1969 ; Gustave Lanson, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française* [1920], Paris, Champion, 1954 ; Raymond Lebègue, *La Tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, Les Belles Lettres, 1929 ; Raymond Lebègue, *La*

moins fondamentaux, d'autant qu'ils se sont attachés à contester plusieurs lieux communs, d'abord celui de l'infériorité de ce théâtre par rapport à celui du XVII^e siècle⁶. De même, les tragédies du XVI^e siècle n'étaient-elles pas faites pour être jouées ? À la suite de Gustave Lanson⁷, Raymond Lebègue écrit par exemple :

On a écrit que le théâtre de la Renaissance française était uniquement destiné à la lecture : c'est une sottise. Il était fait avant tout pour la représentation.⁸

Grâce à leurs démonstrations, ce préjugé n'a plus cours aujourd'hui dans la critique. Ces premières études ont en effet ouvert la voie à un ensemble de travaux consacrés au théâtre français du XVI^e siècle⁹, et parfois uniquement à la tragédie¹⁰. La tragédie de la Renaissance bénéficie donc depuis quelques décennies d'un regain d'intérêt, qui lui a permis de trouver sa place dans l'histoire littéraire. Ces travaux universitaires s'accompagnent parfois d'un intérêt dramaturgique pour ces pièces¹¹, qui, nous l'espérons, se développera à l'avenir.

C'est dans cette histoire critique que nous nous situons : la volonté d'étudier le théâtre tragique de la Renaissance en lui-même, sans l'analyser au prisme d'un théâtre qui lui est postérieur, a déterminé les limites de notre corpus.

Tragédie française de la Renaissance, Bruxelles, Office de Publicité, 1944. Pour un bilan critique plus complet, voir Madeleine Lazard, « Le théâtre français de la Renaissance. État des questions », dans *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui. Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Éditions du CTHS, 1991, p. 45, et Charles Mazouer, « Vingt ans de recherches sur le théâtre du XVI^e siècle », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, vol. 16, n°2, 1998, p. 301-325.

⁶ Voir par exemple Michel Dassonville, « Une tragédie lyrique ? Pourquoi pas », dans *Saggi e ricerche sul teatro francese del Cinquecento*, dir. O. C. Giovangigli e G. Petrocchi, Firenze, Leo S. Olschki, 1985, p. 1-16. Néanmoins, Michel Dassonville valorise la tragédie du XVI^e siècle en montrant qu'elle peut correspondre à une définition aristotélicienne, ce qui ne permet pas d'après nous de rendre compte de sa singularité.

⁷ Gustave Lanson, « Études sur les origines de la tragédie classique en France », *RHLF*, 1903, t. 10, n°3, p. 177-231 et 413-436.

⁸ Raymond Lebègue, « Théâtre et politique religieuse », dans *Études sur le théâtre français*, Paris, Nizet, t. I, p. 195. On pourra se reporter à l'article de Jules Haraszti, « La littérature dramatique au temps de la Renaissance considérée dans ses rapports avec la scène contemporaine », *RHLF*, t. 11, n° 4, 1904, p. 680-686, à Gustave Lanson, « L'idée de la tragédie en France avant Jodelle », *ibid.*, p. 541-584, ou, du même auteur, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, Champion, 1954.

⁹ Madeleine Lazard, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980 ; Charles Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2002, et sur la tragédie, p. 195-309.

¹⁰ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste. Jodelle, Garnier, Montchrestien*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1979.

¹¹ Pour quelques représentations de pièces de Robert Garnier, voir Pierre Lièvre, « *Les Juifves*, tragédie en cinq actes de Robert Garnier au théâtre de l'Odéon », *Mercure de France*, CCLXXIII, 1937, p. 133-137, Micheline B. Servin, « *Hippolyte* de Robert Garnier, conception, direction d'acteurs et vidéo de Robert Cantarella, Gymnase du lycée Mistral » *Les Temps Modernes*, vol. 62, n° 645-646, septembre-décembre 2007, p. 356-357, ou Christophe Bident, « Pièce renaissante », *Le Magazine littéraire*, n° 513, novembre 2011, p. 18, qui évoque une mise en scène de Valérie Dréville à la Cartoucherie en novembre 2011. Pour les mises en scène d'*Hippolyte*, voir Antonia Szabari, « Our Future Barbarism. Sacrifice, the Body, and Performance in Robert Garnier's Greek Tragedies », dans *French Renaissance and Baroque Drama. Text, Performance, Theory*, dir. M. Meere, Newark, University of Delaware Press, 2015, p. 122. La compagnie Oghma joue en 2018 une *Cleopâtre captive* (voir <http://compagnieoghma.com/assets/cléopâtre.-jodelleoghma.pdf>).

1. Définition du corpus

a. Limites chronologiques

La définition des contours de notre corpus d'études s'est en partie conformée aux choix de la collection « Théâtre français de la Renaissance », pour son versant tragique, publié aux éditions PUF/Olschki depuis 1989¹². Néanmoins, ce corpus s'ouvre en 1550 avec *Abraham sacrifiant* et s'arrête en 1589, date de la fin du règne d'Henri III. De notre côté, nous avons établi les bornes chronologiques de 1537 pour le *terminus a quo* et de 1583 pour le *terminus ad quem*. La première pièce du corpus est *Electra* de Lazare de Baïf :

Avec l'*Electra* de Sophocle, traduite par le grand humaniste Lazare de Baïf, s'ouvre l'histoire de la tragédie française à l'antique.¹³

Cette pièce est la première tragédie à l'antique de langue française. Faire de cette tragédie, aussi peu « originale » qu'elle soit considérée par notre modernité et qu'elle s'affirme à son ouverture, le point de départ de notre corpus, nous a paru aussi nécessaire que productif. De même, nous avons intégré *L'Iphigene* de Sébillet et *Hecuba* de Bochetel, deux tragédies qui se présentent comme des traductions mais qui déterminent en partie l'esthétique tragique de la Renaissance¹⁴. Néanmoins, nous n'avons pas inclus les traductions de Calvy et d'Amyot, récemment publiées, car elles n'ont pas été imprimées à l'époque¹⁵. Nous avons en effet privilégié les pièces imprimées au XVI^e siècle : les seules exceptions sont à ce titre *La Tragédie du sac de Cabrières*, manuscrite jusqu'en 1927, et *La Tragedie française du bon Kanut, roy de Dannemarch*, dont deux manuscrits sont conservés, que nous avons intégrées pour leur originalité.

À l'autre bout du corpus se trouve *Les Juifves*, dernière pièce de Robert Garnier, publiée en 1583. Ce choix a d'abord été motivé par l'importance du dramaturge, dont nous voulions intégrer toutes les tragédies. En outre, nous avons choisi de ne considérer que les deux premières « générations » d'auteurs dramatiques sans étudier la dernière, celle de

¹² Pour une présentation de cette collection, voir « Introduction », dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. 1 (1550-1561)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 1989, p. v-xv. Comme nous le verrons plus bas, nous avons retranché certaines pièces et nous faisons d'autres choix pour la citation des textes.

¹³ Sabine Lardon, « L'importance des préfaces des premiers traducteurs pour la codification de la tragédie à la Renaissance », *Australian Journal of French Studies*, vol. 52, n° 3, 2015, p. 273.

¹⁴ Thomas Sébillet, *L'Iphigene d'Euripide poete tragiq : tourné de Grec en François par l'Auteur de l'Art Poétique, dédié à Monsieur Jan Brinon, Seigneur de Villénes, et Conseiller du Roy nostre Sire en sa Court de Parlement à Paris*, Paris, Gilles Corrozet, 1549. [Consulté en ligne le 20/06/2016. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k87079596>] ; Guillaume Bochetel, *La Tragedie d'Euripide nommée Hecuba*, Paris, Robert Estienne, 1550. [Consulté en ligne le 10/01/2017. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k122863w>].

Montchrestien, alors même que cet auteur aurait porté le modèle tragique humaniste à son point de perfection, ou plutôt, justement parce que cet auteur serait le premier à développer une tragédie dite d'action¹⁶ : nous entendons précisément contester l'idée selon laquelle la tragédie de la Renaissance relèverait d'une simple déploration, et avons donc préféré nous arrêter avant ce supposé changement esthétique¹⁷. La période voit en effet l'émergence de nouveaux genres, comme la tragicomédie, qui fait son apparition avec *Lucelle* de Louis Le Jars en 1576 puis avec *Bradamante* en 1582¹⁸. De même, en 1581, Balthazar de Beaujoyeux compose le premier ballet¹⁹. Nous ne pensons pas qu'il y ait de rupture nette en 1583 – cette date est moins forte que celle de 1537, mais l'idée était d'avoir la démarche la plus synchronique possible, pour éviter toute vision téléologique qui ne ferait du théâtre du XVI^e siècle qu'un berceau du théâtre classique : s'arrêter en 1583 permettait de conserver cette relative synchronie²⁰.

¹⁵ Jacques Amyot, *Les Troades. Iphigénie en Aulis*, éd. L. de Nardis, Napoli, Bibliopolis, 1996 ; Calvy de la Fontaine, *L'Antigone de Sophocles*, éd. M. Mastroianni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000. En outre, ces pièces, *Antigone*, *La Troade* et *Iphigénie en Aulis* traitent des sujets que nous avons déjà dans le corpus.

¹⁶ Voir par exemple Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, op. cit., ou Marie-Madeleine Fragonard, « Troisième partie. La Renaissance ou l'apparition du "théâtre à texte" », dans *Le Théâtre en France*, dir. A. Viala, Paris, PUF, 2016, p. 147-148.

¹⁷ Sur ce point, les travaux novateurs de Françoise Charpentier, qui ont contribué à débarrasser la tragédie du XVI^e siècle de la tutelle de celle du XVII^e siècle, se conforment à cette idée en réintroduisant notamment une évolution depuis la tragédie déplorative de Jodelle jusqu'à la tragédie active de Montchrestien (Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, op. cit.). Pour une revalorisation de la notion d'action chez Jodelle, entendue dans son sens rhétorique, on consultera avec profit Jean-Dominique Beaudin, « Action dramatique et action rhétorique dans la *Didon se sacrifiant* de Jodelle », dans *Le Couronnement de Louis, Jodelle, Tristan L'Hermite, Montesquieu, Stendhal, Éluard*, dir. V. D. Le Flanchec et S. Marcotte, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2013, p. 63-74.

¹⁸ Louis Le Jars, *Lucelle, tragi-comédie en proze française*, Paris, Robert Mangnier, 1576 ; Robert Garnier, *Bradamante, tragecomédie*, Paris, Mamert Patisson, 1582.

¹⁹ Balthazar de Beaujoyeux, *Balet comique de la Royne, faict aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse et madamoyselle de Vaudemont sa sœur*, Paris, Adrian le Roy, Robert Ballard, Mamert Patisson, 1582. [Consulté en ligne le 24/06/2018. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1110737>].

²⁰ Les pièces qui suivent directement notre corpus sont les suivantes : Claude Mermet, *Tragedie de Sophonisbe*, nouvelle traduction du Trissin qui fait des choix assez différents de ceux de Mellin, et que nous évoquerons en temps voulu (*La Tragedie de Sophonisbe Reyne de Numidie, où se verra le desastre qui luy est advenu, pour avoir esté promise à un mary, et espousée par un autre. Et comme elle a mieux aimé eslire la mort, que de se voir entre les mains de ses ennemis*, Lyon, Leonard Odet, 1584. [Consulté en ligne le 09/07/2018. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70343h>]) ; Jean Robelin, *La Thébaïde* (dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III. 3 (1583-1584)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 2002, p. 455-575), qui se fonde essentiellement sur Le Stace. Nous aurions également pu intégrer les cinq tragédies de Pierre Matthieu (*Esther*, éd. M. Miotti, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III. 4 (1584-1585)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 2005, p. 211-458 ; *Vasthi première tragédie*, éd. A. Bettoni ; *Aman deuxième tragédie*, éd. R. Reynolds-Cornell et *La Guisiade*, éd. M. Miotti, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III. 5 (1586-1589)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 2009, p. 97-522 ; *Clytemnestre*, éd. M. Mezzetti et M. Miotti, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III. 6 (1589)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 2012, p. 1-110) ainsi qu'*Adonias* de Messer Philone (Messer Philone, *Adonias*, éd. A. Bettoni et R. Gorris, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III. 5 (1586-1589)*, op. cit., p. 1-96). Néanmoins, aller jusqu'à 1589 nous aurait conduite à étudier encore les traductions de Sénèque par Roland Brisset (*Le Premier livre du théâtre tragique de Roland Brisset, gentilhomme tourangeau*, Tours, Claude de Montroeil et Jean Richer, 1589. [Consulté en ligne le 10/06/2018. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8539586?rk=42918;4>]), et le corpus s'en serait considérablement allongé.

b. Le genre tragique

À l'inverse, la délimitation de notre corpus ne vise pas à accréditer l'idée d'une rupture avec le théâtre qui le précède. La critique a établi que le théâtre de forme médiévale, si la dénomination reste correcte, continue d'être joué et écrit au fil du XVI^e siècle²¹. En outre, le théâtre « à l'antique » n'est pas parfaitement indépendant de cet héritage français notamment sur le plan dramaturgique²². Là encore, et quoiqu'une étude diachronique qui montrerait les points de continuité entre les deux esthétiques soit souhaitable, cette démarche n'a pu s'intégrer à notre travail, pour des raisons pratiques ainsi que par souci d'homogénéité. Nous nous sommes donc restreinte à l'examen d'un corpus de « tragédies » en excluant les autres formes du théâtre sérieux de l'époque²³.

Comment identifier alors les « tragédies » ? Genette distingue le titre, le sous-titre et ce qu'il nomme « indication générique »²⁴, qui marque le genre auquel le texte entend se rattacher : le terme *tragédie* apparaît sur toutes les pages de titre des œuvres retenues. Le théoricien différencie encore l'indication générique autonome, qui juxtapose « l'indication générique » et le « titre » – par exemple « *Les Juifves*, tragédie de Robert Garnier [...] » – et l'indication générique intégrée – *La Tragédie du Sac de Cabrières*. Or,

Lorsqu'elles sont à la fois intégrées et de formulation plus ou moins déviante ou originale [...], ces indications génériques peuvent donner lieu à bien des incertitudes ou controverses.²⁵

Néanmoins, cette alternative n'a pas engendré de critère pour l'inclusion ou non dans le corpus. Intégrée ou non, l'indication générique suffit-elle par ailleurs à faire du texte une « tragédie » ?

L'indication générique est une annexe du titre, plus ou moins facultative et plus ou moins autonome selon les époques ou les genres, et par définition rhématique, puisque destinée à faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre qui suit. Ce statut est officiel, en ce sens qu'il est celui que l'auteur et l'éditeur veulent attribuer au texte, et qu'aucun lecteur

Ainsi, arrêter l'étude en 1583 nous semblait définir un corpus important, représentatif de la première production tragique, et raisonnable pour le type d'analyses proposé.

²¹ Sur ce point, voir notamment Marie-Madeleine Fragonard, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, op. cit., et Charles Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, op. cit. Pour une approche historique et très documentée de ce théâtre, on consultera avec profit Guy-Michel Leproux, *Le théâtre à Paris au XVI^e siècle*, Paris, Institut d'Histoire de Paris, 2018 : cet ouvrage est consacré aux formes « populaires » du théâtre parisien, dont il interroge les conditions de représentation plus que les textes.

²² Voir par exemple Charles Mazouer, « La tragédie religieuse de la Renaissance et le mystère médiéval : l'attraction d'un contre-modèle », *Seizième Siècle*, n° 6 : « Le théâtre du XVI^e siècle et ses modèles », 2010, p. 95-105. Il montre que si le mystère peut être un contre-modèle notamment pour son esprit religieux, le refus de ce genre est moins nette sur le plan esthétique.

²³ Pour une première approche de ces formes, nous renvoyons à Raymond Lebègue, *La Tragédie religieuse en France, 1514-1573*, Paris, Les Belles Lettres, 1929.

²⁴ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 61 sqq.

²⁵ *Ibid.*, p. 98.

ne peut légitimement ignorer ou négliger cette attribution, même s'il ne se considère pas comme tenu à l'approuver.²⁶

Exerçons notre droit de non-approbation : tout texte qui se décrit comme une « tragédie » sur la page de titre ne fait pas pour autant partie du corpus. Certes, comme l'écrit Gustave Lanson :

Il n'est pas indifférent que certaines de ces pièces s'intitulent tragédies : nous sommes tentés, avec nos idées classiques, de leur dénier ce nom. Il serait plus juste de remarquer que leurs auteurs et leurs lecteurs le leur consentaient : elles avaient toujours quelques caractères qui alors suffisaient à légitimer la dénomination, le sujet historique, ou le dénouement funeste, c'est-à-dire toujours quelque partie de la définition traditionnelle.²⁷

Nous souscrivons à cette analyse, mais excluons pour cette étude les pièces qui ne sont désignées comme tragédies que parce qu'elles représentent un événement funeste, et qui présentent une porosité trop grande avec les formes dites médiévales. La *Tragédie française à huit personnages* de Jean Bretog ressemble ainsi bien plus à une moralité qu'à une tragédie²⁸. De même, la pièce de Thomas Lecoq, *Tragédie représentant l'odieux et sanglant meurtre commis par le maudit Caïn, à l'encontre de son frère Abel...* est formellement proche du mystère²⁹. Enfin, les deux pièces de Pierre Heyns, *Jokebed* et *Judith*, particulièrement intéressantes pour la question du féminin, la première étant sous-titrée « miroir des veuves » et la seconde « miroir des mères », nous semblaient formellement trop hétérogènes, si bien que nous les avons exclues de nos analyses³⁰.

Ces quatre pièces ne manquent pas de qualités. Loin de considérer qu'elles relèveraient d'une esthétique inférieure et désuète à l'époque, nous les voyons comme la

²⁶ *Ibid.*, p. 98.

²⁷ Gustave Lanson, « L'idée de la tragédie en France avant Jodelle », *op. cit.*, p. 554.

²⁸ Jean Bretog, *Tragédie française à huit personnages*, éd. R. Reynolds-Cornell, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. 4 (1568-1573)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 1992, p. 133-176. La présence sur la scène de dieux et de personnifications, Vénus, Jalousie et Chasteté, l'absence d'actes ou de chœur, ainsi que le statut social des principaux protagonistes (le serviteur, le prévôt, le mari, l'épouse) nous conduisent à exclure cette pièce. Ce dernier critère n'est cependant pas non plus respecté dans *Philanire* de Roillet que nous gardons dans le corpus, parce qu'elle satisfait aux autres critères formels de définition de la tragédie.

²⁹ Thomas Lecoq, *Tragédie de Caïn*, éd. N. Cl. Balmas, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III. 2 (1579-1582)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 2000, p. 269-437. Là non plus, la pièce ne présente pas de découpages en actes, pas de chœur, elle présente une métrique et une versification très peu régulières, et elle met en scène des personnifications et des personnages surnaturels comme le Diable, Remords de Conscience, l'Ange, Pêché, la Mort ou encore le Sang d'Abel.

³⁰ Pierre Heyns, *Jokebed*, éd. J. Manley et M. Miotti, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III. 3 (1583-1584)*, *op. cit.*, p. 63-165 ; *Tragédie sacrée d'Holoferne et Judith*, éd. J. Manley et M. Miotti, dans *ibid.*, p. 167-241. Sur le plan formel, les deux pièces sont écrites en prose, le chœur est absent, les actes sont découpés en scènes, et de nombreuses personnifications sont sur scène. L'auteur lui-même paraît hésiter sur un plan générique, du moins pour *Jokebed*, qu'il désigne comme la « tragi-comédie de Moïse » dans l'épître liminaire (Pierre Heyns, *Jokebed*, *op. cit.*, p. 90). Il nomme *Judith* « tragédie sacrée », mais cette dénomination ne nous paraît pas suffisante. En outre, l'auteur est néerlandais, et ses deux pièces ont été représentées en 1582 puis en 1596 à Amsterdam, ce qui aurait pu constituer une hétérogénéité géographique et historique.

preuve de la vivacité des formes dites « médiévales » au XVI^e siècle, qui n'ont certes pas encore reçu l'attention qu'elles méritent. Cependant, dans un souci d'homogénéité du corpus, et puisqu'il a bien fallu faire des choix, nous avons concentré l'étude sur la tragédie à l'antique telle que nous en donnerons les caractéristiques dans la première partie.

Ainsi défini, notre corpus n'intègre aucune dramaturge, puisqu'aucune femme n'a laissé de tragédie – le corpus « Théâtre de femmes » au XVI^e siècle établi récemment aux Presses de Saint-Étienne n'en comporte aucune³¹. Catherine de Parthenay aurait écrit un *Holoferne* représenté pendant le siège de la Rochelle en 1574, et d'autres pièces auraient probablement été conçues par des femmes, mais elles sont pour l'instant perdues³².

c. *Tragédie et tragœdia*

Contrairement à notre ambition initiale, nous avons restreint le corpus aux œuvres de langue française, pour des raisons de compétences et d'homogénéité du corpus. Pour autant, l'influence des tragédies néolatines étant incontestable, celles-ci s'intègrent au corpus de deux manières. De droit et de fait, font partie du corpus celles qui ont été traduites ou adaptées en français à l'époque – ainsi de *Iephtes* de Buchanan, qui jouit de deux traductions contemporaines³³, et de *Philanira* de Roillet dont deux traductions anonymes paraissent en 1563 puis en 1577³⁴. Ainsi enfin de *Iulius Caesar* de Muret adapté plus ou moins librement par Jacques Grévin en 1561³⁵.

Nous avons en revanche exclu les pièces non traduites entre nos bornes chronologiques : *Baptistes* de Buchanan, traduite par Roland Brisset en 1589³⁶, ou encore les

³¹ *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime. Tome I. XVI^e siècle*, éd. A. Evain, P. Gethner, H. Goldwyn et alii, Paris, Classiques Garnier, 2014. Outre les « comédies » de Marguerite de Navarre, le volume présente le *Débat de Folie et d'amour* de Louise Labé ainsi qu'une « tragi-comédie » de Catherine des Roches, intitulée *Tobie*, puis une « bergerie » et deux dialogues, *Placide et Sévère* et *Iris et Pasithée* de Catherine des Roches.

³² Voir Darwin Smith, Gabriella Parussa, Olivier Halévy (dir.), *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2014, p. 63.

³³ George Buchanan, *Iephtes, siue uotum, tragœdia, auctore Georgio Buchanano Scoto*, Paris, Guillaume Morel, 1554. [Consulté en ligne le 28/02/2011. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k52289m>] ; pour les traductions : Claude Vesel, *La Tragedie de Jephthe, traducte du latin de George Buchanan Escossois par Claude de Vesel gentilhomme François*, Paris, Robert Estienne, 1566. [Consulté en ligne le 16/02/2015. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k700608>] ; Florent Chrestien, *Jephte, ou le veu, tragedie tiree du Latin de George Buchanan, prince des poetes de nostre siecle*, Orléans, Loys Rabier, 1567.

³⁴ *Claudii Roilleti Belnensis varia poemata*, Paris, Gulielmum Iulianum, 1556. [Consulté en ligne le 17/06/2018. URL : <https://books.google.fr/books?id=mRUAAAACAAJ>], et pour la traduction : Claude Roillet, *Tragédie françoise de Philanire, femme d'Hippolyte*, Paris, Nicolas Bonfont, 1577. [Consulté en ligne le 14/02/2015. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71010z>].

³⁵ Marc-Antoine Muret, *Iulius Caesar*, dans *Iuuenilia*, Paris, Veuve Maurice de La Porte, 1552. [Consulté le 28/02/2011. URL : <http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=698>] ; Jacques Grévin, *Cesar dans Le Theatre de Jaques Grevin de Clermont en Beauvaisis, avec le second livre de l'Olimpe et de la Gelodacrye*, Paris, V. Sertenas et G. Barbe, 1562. [Consulté en ligne le 29/10/2010. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71938t>].

³⁶ Roland Brisset, *Le premier livre du théâtre tragique de Roland Brisset*, op. cit.

trois autres tragédies néolatines de Roillet, non traduites à ce jour³⁷. Pour la même raison, nous n'avons pas retenu les premières traductions latines des tragédies grecques, celle d'*Iphigénie* et *Hécube* par Érasme en 1506, ni *Medea* et *Alcestis* de Buchanan³⁸. Pour autant, ce corpus fait partie de l'horizon de notre étude : le simple fait qu'il mette en valeur la figure d'Hécube, dont Lanson a montré qu'elle est par ces traductions érigée en modèle tragique³⁹, est un élément dont nous tiendrons compte.

Le corpus sera donc avant tout de langue française, mais nous mesurons l'importance des premières traductions latines ainsi que des tragédies néolatines « originales » que nous situerons à la périphérie de l'étude. Une fois ces bornes définies, nous parvenons à la prise en compte de quarante-quatre tragédies, dont la liste est donnée dans la bibliographie.

d. Une tragédie ?

En général, la critique distingue plusieurs générations d'auteurs tragiques⁴⁰. La première génération serait constituée par Jodelle et ses contemporains (1550-1568), la deuxième se constitue autour de Robert Garnier (1568-1583), et la troisième autour d'Antoine de Montchrestien (1594-1604). Chaque génération présenterait-elle alors une cohérence esthétique et idéologique ? Si notre perspective se veut synchronique, nous ne négligerons pas les possibles changements esthétiques au fil du siècle. Tout d'abord, les guerres de religion, souvent décrites par les contemporains comme des tragédies qui se jouent sur le sol français, ont un impact incontestable sur le genre tragique, que les pièces représentent directement ou indirectement les troubles civils⁴¹. Outre l'évolution chronologique, les modèles de tragédies peuvent être très variables à une même date. Ainsi, il faudra tenir compte de la spécificité de la « tragédie sainte », genre parallèle à celui des tragédies à sujet antique, qui fait aujourd'hui l'objet de nombreux travaux⁴². La critique actuelle a également mis l'accent sur la diversité

³⁷ Il s'agit de *Petrus*, *Aman* et *Catharina*, également publiées dans le recueil *Claudii Roilleti Belnensis varia poemata*, *op. cit.*

³⁸ *Georgii Buchanani Scoti poetae eximii Franciscanus & fratres, quibus accessere varia eiusdem & aliorum poemata quorum & titulos & nomina XVI. indicabit pagina : eiusdem psalmos seorsim non sine accessione excudit*, Basileae Rauracorum, Thomas Guarinus Nervius, [1568]. [Consulté en ligne le 16/01/2018. URL : <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-245>].

³⁹ Gustave Lanson, « L'idée de la tragédie en France avant Jodelle », *op. cit.*, p. 548-550.

⁴⁰ Voir par exemple Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, *op. cit.*

⁴¹ Sur cette question voir Andrea Frisch, *Forgetting differences: Tragedy, Historiography and the French Wars of Religion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015. On consultera également avec profit *La Mémoire de la blessure au théâtre. Mise en fiction et interrogation du traumatisme de la Renaissance au XXI^e siècle*, dir. A. Teulade et I. Ligier-Degauque, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, notamment Tiphaine Karsenti, « Le traumatisme des guerres de religion dans les tragédies à sujet troyen », p. 81-94.

⁴² Voir les nombreux travaux de Dario Cecchetti, par exemple « La Nozione di *Tragédie Sainte* in Francia tra Rinascimento e barocco », dans *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Louis*

des modèles des tragédies de l'époque, qui puisent à des sources antiques non tragiques, ainsi qu'à des sources tragiques contemporaines, notamment italiennes ou néolatines⁴³. Nous tiendrons compte de ces différences, mais postulons chez nos auteurs une même volonté de :

retrouver les formes du théâtre des Anciens en vue d'une récupération de l'esprit qui en avait inspiré les meilleures réussites et, dans ce cadre retrouvé, [de] replacer les inquiétudes éternelles de l'homme, réinterprétées à la lumière des problèmes actuels. Faire, en somme, du théâtre moderne dans les formes éprouvées des Anciens.⁴⁴

L'imitation de la tragédie antique va de pair avec un réinvestissement du genre, qui devient le support de l'expression des préoccupations modernes des auteurs de la Renaissance. Or, parmi celles-ci, c'est le *gender* qui a retenu notre attention, puisque, nous tenterons de le démontrer, la tragédie fait bouger les frontières du *gender*, tout comme, corrélativement, l'étude de ces textes par ce prisme permet de redéfinir les contours du genre tragique.

2. Genre et *gender* : bilan critique⁴⁵

Développées avant tout aux Etats-Unis, les *gender studies* ou « études de genre » se sont nourries de plusieurs disciplines, qu'elles ont modifiées en retour⁴⁶. Quels en sont les fondements ?

Les *gender studies* s'appuient surtout sur la distinction sexe, genre et sexualité. Le sexe est une catégorie biologique : on est mâle, femelle ou intersexe – à la Renaissance on aurait dit « hermaphrodite ». Le genre – le masculin ou le féminin – sont les rôles et les comportements qu'une société et une culture attribuent à un sexe pour le qualifier : idéalement et de manière surtout normative, le mâle se doit d'être masculin, la femelle, elle, féminine. On parle, dans ce cas, d'identité genre/sexe. Enfin, la sexualité renvoie aux pratiques sexuelles qui peuvent varier et évoluer selon la culture et les mœurs sociales : au XVI^e siècle, la sexualité est acceptée entre deux

Terreaux, dir. J. Balsamo, Paris, Champion, 1994, p. 395-413, ou encore ce récent recueil d'articles : Michele Mastroianni (dir.), *La Tragédie sainte en France (1550-1610)*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

⁴³ Voir par exemple *La Tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, op. cit. Sur l'importance de la tragédie néolatine et notamment de Buchanan, voir également Mathieu Ferrand, « Humanist Neo-latin drama in France », dans *Neo-Latin drama and Theatre in Early Modern Europe*, dir. J. Bloemendal et H. B. Norland, Leiden-Boston, Brill, 2013, p. 365-413. Voir encore Giacomo Cardinali, « George Buchanan "parrain" de la tragédie française ? La fortune de la production tragique de George Buchanan auprès des dramaturges de langue française (1553-1573) », dans *Neo-Latin drama : forms, functions, receptions*, dir. J. Bloemendal et Ph. Ford, Hildesheim/Zürich/New York, Olms, 2008, p. 35-53, dans lequel l'auteur reprend la question à nouveaux frais et y propose une réponse originale.

⁴⁴ Enea Balmas, *Littérature française. La Renaissance. II, 1548-1570*, Paris, Arthaud, 1974, p. 86.

⁴⁵ Notons que, pour la suite de ce travail, nous utiliserons essentiellement le terme anglais de *gender*, notamment dans les cas où il faudra le distinguer du genre littéraire. Dans les cas où il n'y aura aucune ambiguïté, il pourra nous arriver d'utiliser le terme « genre » pour le *gender* ; de même, nous emploierons l'adjectif *genré* et non *gendered*, puisqu'il n'y a alors pas d'ambiguïté avec le genre littéraire.

⁴⁶ Voir Laure Bereni, *Introduction aux gender studies : manuel des études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 2008.

individus de sexes opposés, mais plusieurs pratiques résistent ou s'écartent d'un modèle culturel et éthique dominant.⁴⁷

Il s'agit de distinguer le sexe biologique, le genre qui relève de la construction culturelle consistant à coder des comportements masculins et féminins, la sexualité enfin qui concerne les pratiques sexuelles. Le *gender* est « culturellement construit indépendamment de l'irréductibilité biologique qui semble attachée au sexe »⁴⁸. Dès lors, ces catégories permettent d'abord d'étudier les franchissements des frontières :

Supposer que le genre est un système binaire revient toujours à admettre le rapport mimétique entre le genre et le sexe où le genre est le parfait reflet du sexe, que le sexe en constitue du moins la limite. Lorsqu'on théorise le genre comme une construction qui n'a rien à voir avec le sexe, le genre devient lui-même un artefact affranchi du biologique, ce qui implique que *homme* et *masculin* pourraient tout aussi bien désigner un corps féminin qu'un corps masculin, et *femme* et *féminin* un corps masculin ou féminin.⁴⁹

Dans ce cadre, les *gender studies* visent à réintroduire de l'accidentel dans ce qui est décrit comme essentiel, ce qui interroge la notion, vague, de nature. Le point de vue *gender* permet dès lors d'interroger les conséquences sociales et politiques de cette opposition du masculin et du féminin :

*Anatomy is not destiny, but biological differences between the sexes have, throughout human history, been translated by social institutions into codes of behavior and law that privilege men over women [...].*⁵⁰

*Deuxième sexe*⁵¹, dominé par l'autre, le sexe féminin est celui de la minorité : c'est que la différenciation, la classification engendre la hiérarchisation politique et sociale⁵².

C'est donc le *gender* comme construction culturelle créatrice d'inégalités que les études de genre prennent pour objet. Ainsi, l'une des premières conséquences des *gender*

⁴⁷ Daniele Maira, « Renaissance et *Masculinity Studies* : de l'homme moderne au masculin postmoderne », *Australian Journal of French Studies*, vol. 53, n° 3, 2015, p. 309-310.

⁴⁸ Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, trad. C. Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p. 67. Comme l'explique Judith Butler, il ne s'agit pas non plus de considérer que le sexe est indépendant de toute construction, et que l'opposition sexe/genre recouvrirait l'opposition nature/culture.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁰ Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, Nancy J. Vickers (dir.), *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986, p. xxi : « L'anatomie n'est pas un destin, mais les différences biologiques des sexes ont, à travers l'histoire humaine, été traduites par les institutions sociales en codes de comportement et en lois qui favorisent les hommes par rapport aux femmes » (notre traduction). Sur cette question, voir également Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 2002. Bourdieu revient sur la dimension sociale et culturelle de la différence de genre, mais insiste sur la pérennité de ce système.

⁵¹ Nous nous référons évidemment à l'ouvrage fondateur de Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe* [1949], Paris, Gallimard, 1976.

⁵² Sur ce point voir Christine Delphy, *Classer, dominer. Qui sont les autres ?*, Paris, La Fabrique, 2008. Elle écrit notamment : « la division se construit en même temps que la hiérarchie et non pas avant. C'est dans le même temps, par le même mouvement, qu'une distinction ou division sociale est créée, et qu'elle est créée hiérarchique, opposant des supérieurs et des inférieurs », p. 7. Voir également Françoise Héritier, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002.

studies fut la constitution des femmes en objet historique à part entière, comme le démontre la monumentale *Histoire des femmes en Occident* dirigée par Georges Duby et Michelle Perrot⁵³. Les histoires des femmes se sont parfois concentrées sur l'époque de la Renaissance qui est vue comme le moment, sinon de la définition de l'homme moderne, du moins de la reconfiguration de la pensée et de la vision de l'individu⁵⁴. Dans ces analyses, les textes littéraires et philosophiques sont convoqués pour témoigner de la division genrée du monde ou pour en montrer les failles⁵⁵. Ces études mêlent histoires des représentations et des pratiques.

D'autres ouvrages portent spécifiquement sur l'histoire des débats et des discours tenus sur la femme : la « Querelle des femmes » est ainsi un vaste sujet d'études⁵⁶. La littérature n'est alors plus seulement témoin mais acteur de la construction du genre :

“Construction”, car il s'agit bien de voir non comment la littérature représente une société, dans une conception mimétique, ni comment elle la reflète ou en témoigne dans une vision du texte comme document, mais *construit* des identités genrées dans son travail sur la langue, dans le façonnement des personnages fictifs, dans l'élaboration des intrigues et dans ses éléments discursifs. En effet, si le texte littéraire peut servir de document, il est avant tout autre chose que cela : dans sa part esthétique, dans sa littéralité même, il est un des lieux privilégiés où s'élaborent les catégories de pensée à travers la fiction.⁵⁷

Puisque la littérature a un rôle dans l'élaboration du genre, les *gender studies* se sont constituées en outils d'analyse pour les textes littéraires : le corpus shakespearien notamment, mais de nombreux textes théâtraux ont fait l'objet d'études de genre⁵⁸. Dans le *Companion To*

⁵³ Georges Duby, Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en occident*, Paris, Plon, 1991. Le troisième tome, portant sur l'histoire des femmes du XVI^e siècle au XVIII^e siècle, est dirigé par Natalie Zemon-Davis et Arlette Farge. Voir encore Françoise Thébaud, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon, ENS Éditions, 2007.

⁵⁴ Nous paraphrasons les auteures de *Feminist Readings of early modern culture. Emerging subjects*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1996, p. 11.

⁵⁵ L'objectif peut également être de repérer les femmes auteures oubliées par la tradition. Sur cette question voir notamment Michèle Clément, « Asymétrie critique. La littérature du XVI^e siècle face au genre », *Littératures classiques*, n° 90, février 2016, p. 23-34. Les *gender studies* ont récemment pris un tournant linguistique, pour débusquer ce qui, dans la langue, traduit et construit la domination masculine. Sur ce point voir notamment Éliane Viennot, *Non le masculin ne l'emporte pas sur le féminin !*, Donnamarie-Dontilly, Éditions iXe, 2014.

⁵⁶ Nous reviendrons sur cette question *infra*, p. 545-560.

⁵⁷ Daniele Maira et Jean-Marie Roulin, *Masculinités en révolution de Rousseau à Balzac*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, p. 24.

⁵⁸ Pour le domaine anglais, nous avons consulté par exemple Liz Lewis, *Shakespeare's Women or Shakespeare's Treatment of Women in the Tragedies Hamlet, Othello and Antony and Cleopatra*. [Mis en ligne en novembre 2001, consulté le 26 novembre 2016. URL : http://www.literature-study-online.com/essays/shakespeare_women.html.] ; Dymna Callaghan, *Shakespeare without women. Representing gender and race on the Renaissance stage*, London/New York, Routledge, 2000, ou encore Katharine Goodland, *Female Mourning in Medieval and Renaissance English drama. From the raising of Lazarus to King Lear*, Aldershot, Ashgate, 2005. Les exemples seraient nombreux. Pour le théâtre espagnol, signalons d'Irene Romera Pintor et de Josep Lluís Sirera (dir.), *La Mujer : de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, València, Publicaciones de la Universitat de València, 2011, ainsi que la thèse d'Amélie Djondo intitulée *Femmes de pouvoir et pouvoir des femmes dans le théâtre du Siècle d'Or : le personnage de la reine*

Tragedy, Sheila Murnaghan a souligné la multiplication des travaux analysant la tragédie par ce prisme⁵⁹. Le théâtre n'a-t-il pas en effet une place singulière dans la construction du *gender* ? Comme l'écrit Judith Butler :

Le genre, c'est la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigide, des actes qui se figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être.⁶⁰

La « répétition » nécessaire à la fixation du genre n'est-elle pas alors renforcée dans le cadre théâtral ? C'est l'hypothèse d'Anne Emmanuelle Berger :

Pas de genre sans scène du genre, sans *théâtre de l'identité sexuelle*. La langue ordinaire nous le souffle bien, qui nous fait couramment parler de « rôles » pour évoquer les positions et les rapports de sexe.⁶¹

Christian Biet poursuit l'analyse pour le théâtre du XVII^e siècle :

On verra donc comment la littérature, et encore plus nettement le théâtre, bien qu'ils soient le plus souvent écrits par des mâles, se donnent aussi pour objet de jouer avec ces jugements de bon sens, cette fois en les mettant en question par des fictions : le théâtre, en particulier, joue et rejoue les "genres", travaille sur les postures que ses personnages adoptent et sur les jugements qu'ils impliquent.⁶²

Pour lui, c'est essentiellement le dialogisme théâtral qui permet ces jeux :

transgressive et criminelle, soutenue en 2016 à Paris 10-Nanterre, non publiée. Pour le domaine italien, Valeria Cimmieri, *Femme et pouvoir dans le théâtre tragique italien des XVI^e et XVII^e siècles : étude d'un corpus emblématique de rôles-titres féminins*, thèse dirigée par Jean-Luc Nardone et Salvatore Silvano Nigro, soutenue le 29-10-2013 à Toulouse II, non publiée, ou encore Paola Cosentino, « Tragiche eroine. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento », *Italique*, n°9, 2006, p. 65-99. Le théâtre antique a également fait l'objet d'études de genre, notamment si l'on songe aux travaux de Nicole Loraux (par exemple *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985, et *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999), ou encore à Claire Nancy, *Euripide et le parti des femmes*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2016. Enfin, le théâtre français du XVII^e siècle a fait l'objet d'études interrogeant le *gender* : citons par exemple *Madame de Lafayette. La Bruyère. La femme et le théâtre au pouvoir. Actes de Davis (1988)*, dir. C. Abraham, Paris/Seattle/Tuebingen, *Papers on french Seventeenth Century Literature*, 1988 ; Serge Doubrovsky, « Corneille : masculin/féminin. Réflexions sur la structure tragique », *Poétique*, n° 62, avril 1985, p. 237-255 ; Huguette Gilbert, « Pouvoir et féminité dans Pulchérie », dans *L'Art du théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon*, dir. Y. Bellenger, G. Conesa et alii, Paris, PUF, 1992, p. 101-110, la thèse d'Alexandra Zinck intitulée *La vertu de l'héroïne tragique (1553-1653)*, dirigée par G. Forestier, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne en 2004, non publiée, ou toujours d'Alexandra Licha-Zinck, « La vengeance, une vertu dramatique dans la construction du caractère féminin tragique au XVII^e siècle ? », *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, n° 33, 2006, p. 459-468 ; voir encore par exemple Matthieu Dupas, « Sophonisbe queer ? Maîtrise de l'amour et genre chez les héroïnes cornéliennes », dans *Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*, dir. M. Dufour-Maître, Mont Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 63-80.

⁵⁹ Rebecca Bushnell (dir.), *A companion to Tragedy*, Malden, Blackwell Publishing, 2005, p. 234.

⁶⁰ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 109-110.

⁶¹ Anne Emmanuelle Berger, *Le Grand théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en « Amérique »*, Paris, Belin, 2013, p. 23. Voir également Sabine Chaouche (dir.), *European Drama and Performance Studies*, n° 10 : « Masculinité et théâtre », 2018.

⁶² Christian Biet, « Équivocité des genres et expérience théâtrale » dans *Histoire de la virilité*, dir. A. Corbin, Paris, Seuil, 2011, p. 332.

Contradiction par essence et dialogue, contradiction par le jeu, contradiction dans la réception, cet art est intéressant parce qu'il laisse nécessairement passer des informations, presque de gré ou de force on le verra, sur les différentes conceptions de la virilité.⁶³

Le théâtre serait un lieu particulièrement propice à l'observation de la construction du genre. Nous ne négligerons pas les interrogations sur le masculin, mais une analyse du corpus au prisme du féminin paraissait plus pertinente. Avant d'en donner les raisons, notons que cette démarche n'est pas radicalement nouvelle pour notre corpus. Plusieurs travaux se sont consacrés à la question des femmes, d'abord classiquement dans le cadre d'études de personnages féminins qui ne proposent pas nécessairement un point de vue *gender*⁶⁴. Certains articles et ouvrages examinent plus spécifiquement la place politique des femmes dans la tragédie⁶⁵, tandis que d'autres tentent de débusquer la spécificité de leur présence en tragédie, dans une perspective parfois explicitement *gender*⁶⁶. Enfin, quelques études portant sur un

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Cette perspective réunit aussi bien des travaux anciens (Robert Turner, *Didon dans la tragédie de la Renaissance italienne et française*, Paris, Fouillot, 1926), que des écrits plus récents (Jacques Morel, « Le mythe d'Antigone », dans *Agréables mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*, dir. G. Forestier, Ch. Biet et alii, Paris, Klincksieck, 1991, p. 361-369 ; Liana Nissim, Alessandra Preda (dir.), *Hélène de Troie dans les Lettres françaises. Gargnano del Garda (13-16 giugno 2007)*, Milano, Cisalpino, 2008 ; Rosanna Gorris Camos (dir.), *Le Donne della Bibbia, la Bibbia delle donne. Teatro, letteratura e vita. Atti del XV Convegno Internazionale di Studio : Verona, 16-17 ottobre 2009*, Fasano, Schena Editore, 2012 ; Kathleen M. Llewellyn., *Representing Judith in Early Modern French Literature*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2014).

⁶⁵ Voir par exemple Laetitia Vedrenne, *Gender and power: Representations of Dido in French tragedy, 1558-1673*, Durham theses, Durham University. [Consulté en ligne le 01/11/2013. URL : <http://theses.dur.ac.uk/2037/>], ou Desmond Hosford, « "Regnorum Ruina": Cleopatra and the Oriental Menace in Early French Tragedy », dans *French Orientalism : Culture, Politics and the Imagined Other*, dir. D. Hosford et Ch. J. Wojtkowski, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2010, p. 23-47. Voir encore Emmanuel Buron, « La supplication dans la tragédie humaniste : l'arme des femmes ? », dans *La Supplication. Discours et représentation*, dir. L. Albert, P. Bruley, A.-S. Dufief, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 321-336.

⁶⁶ Voir Stephen Michael Martin, *The Development of the Female Dramatic Character in Jodelle and Garnier*, thèse soutenue en avril 1980 à Boston College, non publiée, qui démontre l'évolution de la construction des personnages féminins entre Jodelle et Garnier, en réintroduisant une malheureuse hiérarchie entre les deux auteurs malgré sa volonté de revaloriser ces pièces par rapport aux successeurs classiques. Voir Alain Cullière, « Premiers visages de Jeanne d'Arc dans la tragédie française : les marques du féminin et les signes de la féminité », dans *De l'éventail à la plume. Mélanges offerts à Roger Marchal*, dir. F. Marchal-Ninosque et alii, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2007, p. 337-348 ; François Lecerle, « Médée, la barbarie au féminin », dans *Mélanges barbares : hommage à Pierre Michel*, éd. J.-Y. Debreuille et Ph. Régner, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2001, p. 71-80 ; Zoé Schweitzer, « Sexualité et questions de genre dans les Médée renaissantes et classiques », *Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense*. Mis en ligne le 3 juin 2007. [Consulté le 06/08/2014. URL : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=89] ; Bruno Méniel, « Virgile, Jodelle, Ronsard. Colères de femmes abandonnées », dans *La Poésie de la Pléiade. Héritage, influences, transmission. Mélanges offerts au professeur Isamu Takata par ses collègues et amis*, dir. Y. Bellenger, J. Céard et M.-C. Thomine-Bichard, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 63-86 ; Jean-Claude Ternaux, « Dramaturgie et figures féminines dans *Didon se sacrifiant* », dans *Didon se sacrifiant d'Étienne Jodelle*, dir. B. Conconi, Bologna, Emil di Odoya, 2014, p. 7-26. Pour le masculin, voir encore Charles-Louis Morand Métivier, « La Construction de la Masculinité dans la *Tragédie du Sac de Cabrières* : Le Cas d'Opède », revue en ligne *Modern Languages Open*, 1, 22 mars 2018. [Consulté en ligne le 22/06/2018. URL : <http://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.171>].

autre sujet aboutissent à des considérations de *gender*⁶⁷. Ces études, dans leur diversité, nous ont inspirée, néanmoins elles n'interrogent pas le rapport global du genre tragique au féminin à cette époque. C'est pourtant le cas d'une thèse canadienne publiée en 2015 sous le titre *Le tragique et le féminin. Essai sur la poétique française de la tragédie (1553-1663)*⁶⁸.

Partant du constat d'une forte prégnance des figures féminines aux débuts de la tragédie à l'antique en langue française, Vincent Dupuis fait l'hypothèse d'une affinité entre le genre tragique et le féminin, que son travail entend démontrer sous trois aspects qui fondent ses trois parties, intitulées « Esthétique », « Éthique », et « Politique ». Il reproduit systématiquement la même démarche : dans chaque sous-partie, il examine quelques figures féminines rassemblées sous un même trait ; ensuite, il rapporte les discours littéraires ou sociaux qui associent ce trait au féminin ; enfin, il montre en quoi ce trait est fondamental pour définir l'esthétique de la période ou de l'auteur étudiés. Cela rend compte pour lui de l'aspect « autoréflexif » des figures féminines, dont l'élaboration serait solidaire de la constitution de l'esthétique de l'œuvre⁶⁹.

Si les pistes ouvertes sont prometteuses, nous ne partageons pas les choix méthodiques de ce travail. Tout d'abord, la période choisie est assez longue (1553-1663), si bien que Vincent Dupuis ne s'intéresse qu'aux textes majeurs, sans rendre compte de la diversité des modèles tragiques. En outre, en ne choisissant que certaines pièces dans le corpus, l'auteur omet des figures masculines qui présentent les mêmes caractéristiques que celles qu'il dégage pour les personnages féminins, et qui, dès lors, relativisent le marquage féminin de la tragédie. Par exemple, quelle est la spécificité de Saül « le furieux » dans le cadre de

⁶⁷ Ainsi, dans « Les protagonistes dans la tragédie biblique de la Renaissance », *Nouvelle Revue du Seizième siècle*, vol. 12, n° 2, 1994, p. 197-208, Alexandre Lorian montre que la tragédie biblique est essentiellement construite autour de personnages masculins ; considérant les tragédies de Garnier en Général (*Robert Garnier. Son art et sa méthode*, Genève, Droz, 1965), Maurice Gras met en valeur la singularité des figures féminines chez ce dramaturge et rend compte par exemple de l'importance du deuil féminin. De même, étudiant la place du corps dans le sacrifice, Bruno Garnier témoigne des spécificités de la représentation du corps féminin dans « Corps et rite sacrificiel dans la tragédie française du XVI^e et XVII^e siècles : l'exemple de la fable de Polyxène », dans *Souillure et pureté. Le corps et son environnement culturel : actes du colloque organisé à Corte, les 21, 22 et 23 octobre 1999*, dir. J.-J. Vincensini, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, p. 175-193.

⁶⁸ Vincent Dupuis, *Le Tragique et le féminin. Essai sur la poétique française de la tragédie (1553-1663)*, Paris, Classiques Garnier, 2015. Cet ouvrage est la version publiée de sa thèse, *La Femme au théâtre. Les figures féminines et la poétique de la tragédie en France (1550-1660)*, présentée à l'Université McGill en 2013. Voir aussi les articles tirés de sa thèse, notamment « Figures du deuil féminin dans le théâtre de Robert Garnier », *RHR*, n° 80, juin 2015, p. 15-38. Nous regrettons la disparition prématurée de ce collègue avec qui nous avons eu quelques échanges fructueux.

⁶⁹ Par exemple, dans la première partie, Vincent Dupuis analyse d'abord les figures de la furieuse à la Renaissance, qui renvoient socialement à la « peur de la femme », notamment des sorcières, et caractérisent les premières tragédies de Jodelle à La Péruse par une poétique de l'effroi. Pour une description plus complète de cet ouvrage, nous renvoyons à notre compte-rendu paru dans la *RHLF* (2017, n°2, p. 437-438).

l'esthétique de la fureur que Vincent Dupuis ne décrit que par des figures féminines⁷⁰ ? De même, l'auteur définit essentiellement le féminin par des discours extérieurs à la tragédie. Si cette démarche a le mérite de réinscrire la représentation théâtrale dans son monde contemporain, elle possède un revers : la perception du féminin est commentée à partir de textes postérieurs, datant essentiellement du XVII^e siècle ; enfin, lorsqu'il cite des discours internes aux pièces, Vincent Dupuis les commente comme s'ils rendaient compte du point de vue de l'auteur, sans analyser leur contexte énonciatif.

Dès lors, sa conclusion, selon laquelle la tragédie est un genre féminin, ne nous semble pas complètement démontrée. Si nous partons d'une interrogation similaire, nous situons notre étude dans une démarche différente.

3. Plan de ce travail

Notre point de départ consistait à penser que l'étude de la tragédie au prisme du féminin permettait de mettre en évidence ses caractéristiques propres : cette perspective fondamentale nous permet d'abord de définir les contours de notre étude par la négative.

Premièrement, notre travail ne vise pas la description des conditions matérielles d'existence des femmes au XVI^e siècle, d'abord parce que nous étudions des représentations qui ne reflètent pas nécessairement ces conditions, ensuite parce que le corpus est entièrement écrit par des hommes. L'accès des femmes à la culture ne sera donc pas l'objet de la recherche⁷¹, même s'il ne faudra pas négliger la place des dédicataires et actrices. À ce sujet, notons que nous n'avons pu accomplir aucun dépouillement d'archives : renouveler ce type d'enquêtes, déjà menées par plusieurs critiques, constituerait un travail à part entière.

Nous ne proposerons pas non plus une étude de personnages. Nous n'entendons pas faire une étude comparée des personnages féminins, ni rendre compte de l'ensemble des caractéristiques associées aux héroïnes. L'objectif est de déterminer la spécificité de la présence féminine en tragédie par rapport à la présence masculine. Nous étudierons donc moins *les femmes* que *le féminin*⁷², même si, évidemment, l'analyse du féminin suppose d'interroger ses incarnations.

⁷⁰ Vincent Dupuis évoque Saül comme contre-exemple de fureur masculine, mais conclut néanmoins à une « majorité » d'incarnations féminines de la fureur, ce qui lui permet de maintenir son idée selon laquelle la fureur est féminine. Voir Vincent Dupuis, *Le Tragique et le féminin*, op. cit., p. 22.

⁷¹ Nous nous référons à l'ouvrage fondateur de Linda Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Champion, 2005.

⁷² Il s'agit en effet pour nous de déterminer l'ensemble des traits qui renvoient spécifiquement au féminin dans la tragédie, au-delà des personnages de femmes : ainsi, nous étudierons par exemple la notion d'effémination, qui est quelque chose comme le féminin chez l'homme ; au-delà, nous tenterons de déterminer les éléments spécifiquement conçus comme féminins, à tous les niveaux d'analyse définis.

Nous n'avons pas non plus pour ambition de déterminer des lignes de force misogyne ou philogyne dans le corpus, dans une perspective purement idéologique⁷³. Nous nous intéresserons aux discours sur le féminin véhiculés dans les pièces, mais en tant qu'ils contribuent à forger un univers idéologique interne au genre tragique. Nous interrogerons *in fine* l'effet de la représentation dans un champ culturel plus global, mais ce ne sera pas l'objet premier de l'analyse.

Notre point de départ, qui est également celui de Vincent Dupuis, consistait à nous demander si la tragédie se définit à l'époque comme un genre féminin. Cette première interrogation, sur laquelle nous reviendrons, a été rapidement complétée par d'autres, mieux fondées sur le corpus. Ainsi, il s'agit d'abord pour nous de prendre acte de la présence massive des héroïnes au début de cette production tragique : si les premières tragédies de la Renaissance se sont constituées autour de figures féminines, faut-il expliquer ce phénomène par une spécificité de la présence des femmes en tragédie ? Si oui, quelle serait-elle ? Cette préférence initiale pour les femmes a-t-elle eu des conséquences sur l'élaboration du genre tragique ? En outre, le féminin nous semble d'autant moins neutre en tragédie qu'il fait l'objet, comme nous avons également pu le constater, d'un très grand nombre de discours dans le corpus. Comment expliquer cet intérêt pour la question du féminin ? Ces discours visent-ils à normer la vision du féminin ou, au contraire, à en faire bouger les frontières ? Ainsi, à partir de ces différents constats et des questions qui en émergent, notre objectif est d'interroger la place et le rôle spécifiques du féminin dans la constitution de l'esthétique tragique entre 1537 et 1583.

Nous analyserons le corpus à trois niveaux différents. La première partie sera consacrée à l'examen des textes théoriques et des paratextes tragiques. Cette première approche permettra de répondre à la première question posée (le genre tragique est-il décrit par le féminin ?), mais elle ne s'y limitera pas : l'idée est d'avoir, à la fin de cette partie, la compréhension la plus exhaustive possible de la conception du féminin dans la théorie tragique et de mettre en place une définition de la tragédie qui nous permettra d'analyser ces pièces par le prisme théorique des auteurs de leur époque.

⁷³ Sur cette question, voir Jennifer Wallace, « Case Studies 3 : Gender », dans *The Cambridge Introduction to Tragedy*, Cambridge/Melbourne..., Cambridge University Press, 2007, p. 151-157. Wallace commence par rappeler les réticences des féministes face à la tragédie (essentiellement pour l'Antiquité et Shakespeare), qui prendrait le parti des hommes et ne présenterait que des femmes ou victimes, ou « fatales ». Elle tente de réintroduire ambivalence et ambiguïtés dans ce genre mais réfute surtout l'efficacité d'une lecture féministe de la tragédie ; elle encourage en revanche les approches *gender*, plus productives. De notre côté, nous ne proposerons pas une analyse critique féministe de ces pièces mais tenterons de les décrire par le prisme du genre.

Dès lors, dans une deuxième partie, nous étudierons les discours des personnages, pour tenter d'observer la définition du féminin qui est donnée dans les pièces. Évidemment, il s'agira de mettre en rapport ces discours internes avec des discours externes, pour interroger la conformité ou l'écart des lieux communs tragiques avec d'autres types de discours. Néanmoins, l'idée sera avant tout d'analyser la fonction de ces discours dans la construction d'une image du féminin. Cette partie nous permettra d'observer des définitions du féminin internes aux textes, et d'échapper dès lors le plus possible au reproche d'anachronisme.

Une fois l'image du féminin établie en théorie et dans les discours de personnages, nous pourrions passer à l'étude de ce que voient les spectateurs : quels rôles de femmes se déploient sous leurs yeux ? Y a-t-il une spécificité du spectacle donné par les femmes ? Nous tenterons de déterminer la conformité des *actions* des femmes (au double sens de rôle dans l'intrigue et d'*actio* théâtrale) à l'image du féminin établie en deuxième partie, mais plus encore de déterminer la spécificité de la présence des femmes sur la scène tragique, que nous comparerons alors plus nettement à la présence masculine.

4. Citation du corpus

Nous avons utilisé les éditions modernes des pièces, qui nous ont été très utiles pour la lecture et la compréhension des textes, ainsi que pour l'étude des variantes des différentes éditions⁷⁴. Néanmoins, parce que nous souhaitions travailler sur des textes non modernisés, et pour rester le plus près possible du texte original, nous avons choisi de citer les pièces dans les éditions *princeps*, le plus souvent numérisées, ou dans les rééditions du XVI^e siècle revues par l'auteur : nous avons dans ce cas suivi la pratique des éditeurs modernes pour le choix du texte de référence⁷⁵.

Seules quelques pièces seront donc citées dans leurs éditions modernes :

⁷⁴ Pour une présentation des différentes éditions des pièces ainsi que l'étude des variantes, nous renvoyons aux éditions modernes : nous n'étudierons les variantes que lorsqu'elles auront un sens pour notre propos.

⁷⁵ Par exemple, nous utilisons pour *Adonis* de Le Breton l'édition de 1611, la dernière revue par l'auteur, qui est la plus accessible et qui serait la moins fautive (Mario Bensi, « *Adonis*. Introduction », dans *La Tragédie à l'époque de Henri III, 1 (1574-1579)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 1999, p. 446). Pour Garnier, nous utilisons l'édition complète de ses tragédies de 1585, qui est la dernière revue par l'auteur et celle qui est utilisée par les éditeurs modernes : *Les Tragedies de Robert Garnier, conseiller du Roy, Lieutenant general Criminel au siege Presidial et Senechaussee du Maine. Au Roy de France et de Polongne*, Paris, Mamert Patisson et Robert Estienne, 1585. [Consulté en ligne le 17/06/2018. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86256333>]. Pour *Josias* de Messer Philone, nous nous référons non à l'édition originale de 1566 qui présente une lacune de 100 vers (Messer Philone, *Josias, tragédie de M. Philone. Traduite d'Italien en Français. Vray miroir des choses advenues de nostre temps*, Genève, François Perrin, 1566) mais à l'édition de 1583 qui est complète (Messer Philone, *Josias. Tragédie de M. Philone. Vray miroir des choses advenues de nostre temps*, Genève, Gabriel Cartier et Claude d'Augy, 1583. [Consulté en ligne le 08/07/2016. URL : <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-6491>]).

- L'anonyme *Tragédie du sac de Cabrières*, dont la première édition date de 1927⁷⁶.
- L'anonyme *Tragedie française du bon Kanut, roy de Dannemarch* dont la première édition date de 1989⁷⁷.
- Pour *l'Histoire tragique de la Pucelle de Dom Rémy* de Fronton du Duc, nous avons eu accès à l'édition de 1581 à travers un *reprint* des éditions Slatkine⁷⁸.

Principes de citation

Par souci d'uniformité orthographique et de lisibilité, nous avons procédé aux adaptations suivantes, pour les textes français et latins : nous avons conservé la ponctuation, l'orthographe, et les majuscules des textes originaux. Nous suivons l'usage moderne qui suppose de distinguer *i* et *j*, et *u* et *v*⁷⁹. De même, nous remplaçons les *tilde* par *n* ou *m*, résolvons les abréviations et substituons le *et* à l'esperluette &. Nous ajoutons les accents diacritiques et la cédille et introduisons l'apostrophe conformément au système moderne (« lune » qui devient « l'une »).

Abréviations usuelles

BHR : Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance

PUF : Presses universitaires de France

RHLF : Revue d'Histoire littéraire de la France

RHR : Réforme, Humanisme, Renaissance

STFM : Société des Textes Français Modernes

⁷⁶ Anonyme, *La Tragédie du sac de Cabrières. Tragédie inédite en vers français du XVI^e siècle*, éd. F. Benoît et J. Vianey, Marseille, Institut Historique de Provence, 1927. D'après les éditeurs, un seul manuscrit existe, conservé dans le fonds Palatin de la Bibliothèque du Vatican (n° 1983). Franco Giacone attribue dans un article récent cette tragédie à Simon Goulart. N'étant pas en mesure d'éprouver son hypothèse, et ne sachant pas encore comment cette proposition sera accueillie par la critique, nous conservons pour l'instant l'idée d'un auteur anonyme. Voir Franco Giacone, « *Le sac de Cabrières et de Mérindol. Une tragédie anonyme ?* », dans *La Tragédie sainte en France (1550-1610)*, op. cit., p. 253-267.

⁷⁷ Anonyme, *La Tragedie Française du Bon Kanut, Roy de Dannemarch* [1575], éd. R. Gimenez, Ch. Lauvergnat-Gagnière et P. Gondret, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1989. Sur les problèmes liés à l'établissement du texte à partir des deux manuscrits connus à ce jour, voir Christine Lauvergnat-Gagnière, « *La Tragedie française du bon Kanut, roi de Danemark*. Introduction », dans *La Tragédie à l'époque de Henri III, 1 (1574-1579)*, op. cit., p. 3.

⁷⁸ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, éd. J. Barnet [1581], Genève, Slatkine Reprints, 1970. Comme l'indique Marc André Prévost dans son introduction, l'édition originale est « très rare » et fautive. Marc André Prévost, « Introduction », dans Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Remy (1581)*, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III, 2 (1579-1582)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 2000, p. 282.

⁷⁹ Les seules exceptions seront les titres des œuvres, que nous voulons les plus proches de leur graphie initiale (par exemple *Iephthes siue uotum* de Buchanan).

PREMIÈRE PARTIE



LE FÉMININ DANS LA THÉORIE ET LES PARATEXTES TRAGIQUES

Dans son étude sur les lamentations dans le théâtre médiéval et renaissant en Angleterre, Katharine Goodland analyse une défense de la tragédie écrite par Sidney en 1595 et conclut :

This tacit relationship between female grief and tragedy was not lost on critics of the theater ; indeed its ability to elicit tears was the very quality for which it was blamed by its detractors. [...] If Renaissance audiences thought of “tragedy” as feminine, they thought of “history” as masculine.¹

La tragédie est-elle en France un genre conçu comme féminin, du moins associé au féminin, au XVI^e siècle ? Pour répondre à cette première question, qui détermine la suite de notre travail, nous étudierons les différentes définitions données de la tragédie au XVI^e siècle.

Notre objectif n'est en aucun cas d'établir de manière prescriptive une série de critères pour déterminer ce qui est tragédie et ce qui ne l'est pas². Sans négliger l'écart parfois conséquent qui sépare la théorie de la pratique, sans oublier qu'« aucune définition n'a de validité universelle ; aucune, au sein d'un même secteur spatio-temporel, ne s'applique dans la totalité des cas particuliers »³, nous estimons que cette analyse des textes théoriques est nécessaire pour comprendre ce que les contemporains pouvaient attendre d'un texte défini sur comme une « tragédie ». L'objectif premier est de déterminer si les théoriciens et dramaturges associent à l'époque la tragédie au féminin ; au-delà, il s'agit de comprendre, à partir de ces textes théoriques, les enjeux de la présence du féminin dans la définition de la tragédie, pour envisager une série de problématiques qui seront étudiées dans les chapitres suivants.

¹ Katharine Goodland, *Female Mourning in Medieval and Renaissance English drama. From the raising of Lazarus to King Lear*, Aldershot, Ashgate, 2005, p. 177. « Cette relation tacite entre la tristesse féminine et la tragédie n'était pas perdue pour les critiques du théâtre ; en effet sa capacité à provoquer les larmes était la caractéristique spécifique pour laquelle il était blâmé par ses détracteurs. [...] Si le public de la Renaissance concevait la “tragédie” comme étant féminine, il pensait l’“histoire” comme étant masculine » (notre traduction).

² Sur cet écueil associé à la notion de « genre », voir Guy Demerson (dir.), *La Notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984 et notamment Gisèle Matthieu-Castellani, « La notion de genre », p. 17-34.

³ Paul Zumthor, « Perspectives générales », dans *ibid.*, p. 11.

Nous observerons d'abord la définition de la tragédie et la présence spécifique du féminin dans les textes théoriques de l'époque. Ces textes théoriques ne rendant cependant pas parfaitement compte des différentes réalisations de la tragédie, nous quitterons dans un deuxième temps la vision unifiée du genre pour mieux différencier les types de tragédies, essentiellement à partir des paratextes. Enfin, nous analyserons les deux seuils fondateurs du corpus qui dessinent d'emblée la pertinence de la question du *gender* pour décrire et comprendre la tragédie du XVI^e siècle.

CHAPITRE I. THÉORIES DE LA TRAGÉDIE

1. Un « désert esthétique et un silence théorique »¹ ?

a. *Bilan critique*

Parmi les lieux communs qui circulent sur le théâtre du XVI^e siècle se trouve l'idée selon laquelle il se développa de manière pratique avant de se constituer sur un plan théorique :

Pendant les vingt premières années de son développement, la tragédie se passa d'un effort théorique d'élaboration de son art. Les préfaces, les arts poétiques et les dictionnaires, qui la rapprochaient volontiers de la moralité, se contentaient d'une définition.²

D'après la critique, ce silence théorique trancherait avec le reste de la production littéraire du XVI^e siècle, notamment à partir des années 1550 : la révolution poétique de la Pléiade « s'accompagne d'une rare effervescence théorique et polémique »³, mais celle-ci ne concernerait que marginalement la production théâtrale. Cette idée d'une faiblesse théorique du théâtre du XVI^e siècle sert aussi son opposition à la tragédie classique, quant à elle marquée par la prolifération de textes théoriques qui définissent les règles du genre⁴. Pourtant, la tragédie « renaît » officiellement en France autour de 1550, dans les environs du collège de Boncourt : les professeurs et leurs étudiants devaient côtoyer des textes antiques qui réglaient plus ou moins la pratique théâtrale⁵. Plus fondamentalement, le « silence théorique » est loin d'être absolu : de nombreuses voix émergent pour tenter de définir le genre tragique, selon des modalités variées.

Plusieurs critiques ont permis l'étude des textes théoriques sur la tragédie en les compilant, y compris en ligne si l'on songe au projet « Idées du théâtre », dirigé par Marc Vuillermoz, qui rassemble les textes théoriques sur le théâtre pour la période classique⁶. Au-

¹ Françoise Charpentier, « Naissance de la tragédie poétique en France : Jodelle, La Péruse », dans *Par Ta colère nous sommes consumés. Jean de la Taille auteur tragique*, éd. M.-M. Fragonard, Orléans, Paradigme, 1998, p. 74.

² Charles Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, op. cit., p. 198.

³ Francis Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 7.

⁴ Charles Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, op. cit., p. 292 sqq.

⁵ Sur ce point voir notamment Henri Chamard, « Le collège de Boncourt et les origines du théâtre classique » dans *Mélanges offerts à Abel Lefranc*, Paris, Droz, 1936, p. 246-260.

⁶ <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/corpus/>. Ce projet entend justement réfléchir à la circulation des idées sur le théâtre de la Renaissance au XVII^e siècle en Europe en analysant les textes liminaires des pièces en France, Italie

delà des chapitres consacrés à la théorie de la tragédie dans des ouvrages portant plus largement sur le théâtre ou à la tragédie de la Renaissance⁷, quelques articles et ouvrages nous ont été particulièrement utiles pour l'étude de ce corpus théorique dans sa globalité. Tout d'abord, la seule thèse précisément consacrée à cette question est celle d'Helen Mary Purkis intitulée *Les Écrits théoriques sur le théâtre au XVI^e siècle*, non publiée, qui fait le point sur ce corpus et sur son contenu⁸. L'article de Timothy Reiss intitulé « *Renaissance theatre and the theory of tragedy* », offre également un panorama utile de l'élaboration théorique sur la tragédie au XVI^e siècle en Europe⁹. À ce sujet, des études anciennes analysent spécifiquement les fondements théoriques de la tragédie selon plusieurs angles, en se concentrant par exemple

et Espagne. Il a d'ores et déjà débouché sur la mise en ligne d'un corpus de ces textes liminaires, qui nous a été très utile, ainsi que sur la publication d'actes de colloques : Anne Cayuela, Marc Vuillermoz (dir.), *Les Mots et les choses du théâtre. France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2017. Outre les textes liminaires qui précèdent nos tragédies, quatre anthologies nous ont servi de base à la définition du corpus des textes théoriques sur la tragédie au XVI^e siècle. Ainsi, Francis Goyet, dans les *Traité de poétique et de Rhétorique de la Renaissance* (Paris, Librairie Générale Française, 1990), édite l'*Art Poétique français* de Sébillet, le *Quintil horacien* de Barthélémy Aneau, l'*Art poétique* de Peletier, la *Rhétorique française* de Fouquelin, et l'*Abrégé de l'art poétique français* de Ronsard. Ces textes ne sont pas spécifiquement dédiés au théâtre mais présentent quelques réflexions, plus ou moins développées et plus ou moins importantes au regard de l'ensemble, sur le théâtre et la tragédie. Ils oscillent entre une démarche descriptive et une démarche prescriptive et enregistrent autant qu'ils conditionnent les pratiques littéraires. Dans *Critical Prefaces of the French Renaissance* (Evanston, Northwestern University Press, 1950), Bernard Weinberg se consacre à la présentation des seuils théoriques de tous genres littéraires. Il recense trente-deux « préfaces » (le terme recouvrant chez lui épîtres dédicatoires, avis aux lecteurs et même prologues) qu'il annote et commente, parmi lesquelles beaucoup concernent le théâtre. Dans *Handbook of French Renaissance dramatic theory* (Manchester, Manchester University Press, 1972), Lawton propose une anthologie de textes cette fois spécifiquement consacrée au théâtre de la Renaissance. Il mêle des extraits de textes théoriques et des extraits de seuils présentés de façon chronologique, de Donat à François Ogier (1628), et livre quelques passages de Scaliger en annexe. Les documents sont en partie tronqués mais l'ouvrage donne un aperçu conséquent des textes du XVI^e siècle qui concernent la théorie du théâtre. Enfin, dans *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, op. cit., Paulette Leblanc regroupe trois catégories d'écrits théoriques et critiques qui forment les trois parties de son ouvrage : les textes purement théoriques ; les textes critiques qui portent sur des traductions de tragédies et enfin les commentaires théoriques et critiques des œuvres originales, sur les vingt premières années de la production théâtrale à l'antique.

⁷ Voir par exemple Marie-Madeleine Fragonard, « L'invention du texte de théâtre », op. cit. ; Charles Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, op. cit., notamment le chapitre VII, « La tragédie et la tragi-comédie », p. 195-309 ; Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, op. cit. ; ou encore Enrica Zanin, *Fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, 2014, et pour une présentation abrégée des résultats de sa thèse sur la question de la fin heureuse, Enrica Zanin, « La tragédie à fin heureuse ou comment une forme aristotélicienne est rejetée par les néo-aristotéliciens (Italie, France, Espagne) », dans *La Tragédie et ses marges. Penser le théâtre sérieux en Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*, dir. F. d'Artois et A. Teulade, Genève, Droz, 2017, p. 45-55.

⁸ Helen Mary Purkis, *Les Écrits théoriques sur le théâtre au XVI^e siècle. Thèse pour le Doctorat d'université, présentée à la Faculté des Lettres de L'université de Paris*, non publié, 1952. Signalons encore Jean-Charles Monferran, *L'École des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610). Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres*, Genève, Droz, 2011, qui nous a éclairée sur la forme même de l'art poétique à la Renaissance, ainsi que V. Leroux et É. Sérès (dir.), *Théories poétiques néo-latines*, Genève, Droz, 2018, vaste anthologie commentée de textes qui concernent parfois la tragédie.

⁹ Timothy Reiss, « Renaissance theatre and the theory of tragedy », dans *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 3 : *The Renaissance*, éd. P. Norton Glyn, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 229-247. Notons qu'au-delà de cet article, l'ouvrage nous a été utile sur plusieurs points de théorie littéraire. Ainsi, les articles de Daniel Javitch, « The assimilation of Aristotle's Poetics in sixteenth century Italy » (p. 53-

sur un type de corpus¹⁰, ou encore en observant les sources, médiévales¹¹, ou antiques¹², de ces théories. Depuis plusieurs années, des travaux sur les paratextes théâtraux se sont également développés¹³. Ainsi, l'introduction de l'ouvrage collectif *Préface et critique. Le paratexte théâtral en France, en Italie et en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)* relativise l'idée de « silence théorique » qui a longtemps prévalu :

À l'heure où le jeune théâtre moderne prend son essor, dans l'Italie renaissance, puis dans les autres pays d'Europe, la production des pièces s'accompagne d'un puissant effort de réflexion sur les genres dramatiques – à la fois nouveaux et hérités des Anciens – et plus généralement sur l'expression théâtrale elle-même.¹⁴

65), ou d'Ann Moss, « Horace in the sixteenth century : commentators into critics » (p. 66-76) sont particulièrement utiles pour notre sujet.

¹⁰ Ainsi Mariangela Miotti examine la définition de la tragédie dans les dictionnaires dans « La definizione di "tragedia" in alcuni dizionari francesi del Cinquecento » (dans *Parcours et rencontres. Mélanges offerts à Enea Balmas*, dir. P. Carile, G. Dotoli, A. M. Raugei, M. Simonin, et L. Zilli, Paris, Klincksieck, 1993, p. 489-507), tandis que l'article de Dario Cecchetti intitulé « La Nozione di *Tragedia Santa* in Francia tra Rinascimento e barocco » (dans *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Louis Terreaux*, dir. J. Balsamo, Paris, Champion, 1994, p. 395-413) s'intéresse au corpus des tragédies bibliques ; voir également Sabine Lardon, « Qu'est-ce qu'une tragédie sainte ? Étude des paratextes des premières tragédies saintes : Bèze, Des Masures, Rivaudeau, La Taille », dans *La Tragédie sainte en France (1550-1610)*, *op. cit.*, p. 49-71.

¹¹ Voir Gustave Lanson, « L'idée de la tragédie avant Jodelle », *op. cit.*, article ancien mais qui constitue toujours un fondement solide à la compréhension des origines des définitions renaissantes de la tragédie.

¹² Des ouvrages essentiels ont été publiés à ce sujet dès les années 1950 : *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* de Bernard Weinberg (Evanston, Northwestern University press, 1950 (deux tomes)), ainsi que, de Marvin T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555* (Urbana, University of Illinois Press, 1946), indispensable pour comprendre la présence d'Aristote à la Renaissance. Des articles plus spécifiques, toujours anciens, comme « Horace en France pendant la Renaissance » de Raymond Lebègue (*Humanisme et Renaissance*, t. III, 1936, p. 141-164 et p. 289-300 et p. 384-412), et « Sixteenth Century French Tragedy and Catharsis » de Harold Walter Lawton (dans *Essays presented to C. M. Girdlestone*, Newcastle upon Tyne, University of Durham, King's College, 1960, p. 169-180) qui revient spécifiquement sur ce concept aristotélicien et sa quasi absence au XVI^e siècle, sont également utiles. Nous avons consulté d'autres ouvrages plus anciens à ce sujet, comme Heinrich Bretinger, *Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille : étude de littérature comparée*, Genève et Bâle, Georg, 1895. [Consulté en ligne le 22/11/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5835660n>]. Pour la compréhension du contexte global de la réception d'Horace et d'Aristote à la Renaissance, signalons l'article d'Olivier Millet intitulé « Les premiers traits de la théorie moderne de la tragédie d'après les commentaires humanistes de l'*Art poétique* d'Horace (1550-1554) » (*Études françaises*, vol. 44, n°2, 2008, p. 11-31). Sur ce point, nous avons également consulté avec profit Anne Duprat, *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*, Paris, Champion, 2009.

¹³ Comme l'indiquent Jean-François Lattarico, Philippe Meunier et Zoé Schweitzer (« Introduction », dans *Le Paratexte théâtral face à l'auctoritas : entre soumission et subversion. Regards croisés en Italie, France et Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Chambéry, Université Savoie Mont-Blanc, 2016, p. 13-22), le paratexte de théâtre en général n'a pas encore reçu l'attention qu'il méritait : cet ouvrage lui-même, qui propose un état de la question et fait un travail important de théorisation et d'analyse du paratexte théâtral en Espagne, en France et en Italie aux XVI^e et XVII^e siècles, ne consacre pas spécifiquement d'article au paratexte tragique français, quoiqu'Enrica Zanin intègre l'analyse de quelques-uns de ces paratextes dans l'article « De quels dieux s'agit-il ? Justifications et mystifications théologiques dans les paratextes tragiques », p. 61-73.

¹⁴ « Introduction », dans *Préface et critique. Le paratexte théâtral en France, en Italie et en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, dir. A. Cayvela et alii, *Littératures classiques*, n° 83, 2014, p. 7.

Certes, dans cet ouvrage, l'introduction et les articles concentrent leur analyse de ces efforts théoriques, pour la France, sur le XVII^e siècle¹⁵. Pourtant, l'article de Jean-Claude Ternaux se consacre aux paratextes des tragédies de notre corpus¹⁶ – d'une manière générale, le corpus théorique sur la tragédie au XVI^e siècle nous paraît plus important que ce qu'a pu considérer la critique, même si là encore, ces dernières années ont vu le développement de nombreuses études pertinentes et utiles¹⁷.

L'analyse que nous proposons se fonde sur l'ensemble de cette bibliographie, plus développée qu'il n'y paraît, et sur la remise en question du présupposé selon lequel la tragédie du XVI^e siècle ne se serait constituée théoriquement que faiblement et dans un second temps. D'après nos recherches, aucune étude critique n'a sondé ce corpus pour se demander la place qu'y tient la question du féminin¹⁸. Ce sera notre ambition pour cette première partie.

b. Les lieux de la théorisation : présentation du corpus

Deux lieux principaux de théorisation de la tragédie coexistent au XVI^e siècle : d'abord les « arts poétiques » qui ne sont pas écrits pour accompagner un texte mais visent à donner des définitions théoriques et pratiques des genres littéraires – souvent, la tragédie n'est alors que l'un des genres abordés. Le premier texte du corpus retenu est la traduction de *L'Art Poétique* d'Horace par Jacques Peletier du Mans qui paraît en 1541¹⁹. Ensuite, *L'Art poétique*

¹⁵ Voir par exemple Hélène Baby, « Le péri-texte théâtral des années Richelieu », dans *ibid.*, p. 55-81 ; Bénédicte Louvat-Molozay, « Paratexte, métatexte, hypertexte : les *Discours* et Examens dans le *Théâtre de P. Corneille* (1660) », dans *ibid.*, p. 115-134 ; Lise Michel, « Le statut critique des spectateurs dans les paratextes dramatiques français du second XVII^e siècle », dans *ibid.*, p. 151-165.

¹⁶ Jean-Claude Ternaux, « Les débuts de la tragédie : la référence aux anciens dans les paratextes français du XVI^e siècle », dans *ibid.*, p. 185-194.

¹⁷ Signalons l'article de Sabine Lardon, « L'importance des préfaces des premiers traducteurs pour la codification de la tragédie à la Renaissance », *op. cit.*, qui dégage des préfaces de traducteurs des éléments de définition du genre tragique ; l'article de Charles Mazouer intitulé « Ce que tragédie et tragique veulent dire dans les écrits théoriques du XVI^e siècle » (*RHLF*, janvier 2009, vol. 109, p. 71-84) entend dégager des éléments de définition du tragique et de la tragédie en analysant exclusivement les propos des théoriciens et des dramaturges de l'époque. Au sujet de la forme même des épîtres liminaires, l'article de Jean-Dominique Beaudin intitulé « Observations sur les épîtres liminaires de quelques tragédies françaises du XVI^e siècle » (dans *Epistulae Antiquae II. Actes du II^e colloque international, « Le genre épistolaire antique et ses prolongements européens »*, Université François Rabelais, Tours, 28-30 septembre 2000, dir. L. Nadjo et E. Gavaille, Louvain/Paris, Peeters, 2002, p. 425-439), qui étudie essentiellement les épîtres des pièces de Bèze, Des Masures, Rivaudeau et La Taille, nous a apporté des renseignements précieux. Évoquons enfin le récent travail de Sandrine Berrégard, encore inédit, qu'elle a eu la gentillesse de nous transmettre pour notre étude : Sandrine Berrégard, *Pratiques de l'argument dans le théâtre français des XVI^e et XVII^e siècles*, thèse d'habilitation à diriger des recherches soutenue le 29 novembre 2017 à l'Université de Strasbourg, à paraître.

¹⁸ La thèse de Vincent Dupuis consacrée à cette question accorde une place réduite à la théorie de la tragédie et y cherche principalement les éléments thématiques et esthétiques qu'il trouve dans les textes et qu'il associe au féminin par des discours qui leur sont extérieurs (la fureur, l'illusion etc.), voir Vincent Dupuis, *Le Tragique et le féminin*, *op. cit.*

¹⁹ Jacques Peletier du Mans, *L'Art Poétique d'Horace, traduit en Vers François par Jacques Peletier du Mans, reconnu par l'auteur depuis la première impression*, Paris, M. Vascosan, 1545. [Consulté en ligne le 19/10/2016.]

françois de Thomas Sébillet, paru en 1548, consacre un sous-chapitre de sa deuxième partie aux questions de théâtre²⁰. Un an après paraît la *Deffence et illustration de la langue française*, de Du Bellay, qui est en partie une réponse polémique à Sébillet, mais qui n'évoque que peu le théâtre²¹. En 1555, Jacques Peletier du Mans publie son propre *Art poétique*, qui comporte un sous-chapitre de la deuxième partie à la comédie et à la tragédie²². Nous intégrons également l'*Art poétique françois* de Pierre de Laudun d'Aigaliers paru en 1579, qui analyse dans le cinquième et dernier livre les questions de théâtre²³. Le dernier art poétique du corpus est celui de Jean Vauquelin de La Fresnaye, *Art poétique* en vers qui propose une synthèse de prédécesseurs antiques et contemporains²⁴, et consacre plusieurs remarques, dans ses trois parties, à la tragédie et à la comédie. Ce dernier texte a été publié plus de vingt ans après la date finale de notre corpus, en 1605, mais aurait été commencé en 1574²⁵. En outre, la théorie enregistre bien souvent des pratiques antérieures – nous avons donc considéré qu'il fallait intégrer, au moins marginalement, ce texte à l'étude. Ce corpus théorique est complété par les textes sources indispensables d'Aristote, d'Horace, de Donat-Evanthius²⁶. De même,

URL : ark:/12148/bpt6k705134. Nous nous référerons ici à cette seconde édition revue par l'auteur, plus accessible pour nous.

²⁰ Thomas Sébillet, *Art poétique françois. Pour l'instruction des jeunes studieux et encor peu avancez en la Poësie françoise*, Paris, Gilles Corrozet, 1548, partie II, ch. VIII « Du dialogue, et ses espèces, comme sont l'Eclogue, la Moralité, la Farce », fol. 60v°-64v°. [Consulté en ligne le 27/11/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72408r>].

²¹ Voir Joachim Du Bellay, *Deffence et illustration de la langue française* [1549], livre II, ch. 4, « Quels genres de poèmes doit élire le poète français », dans *Les Regrets, Les antiquités de Rome. Défense et illustration de la langue française*, éd. S. de Sacy, Paris, Gallimard, 1967, p. 265. Comme le rappelle François Rigolot, la *Deffence et illustration* est cependant initialement une « longue préface » à l'*Olive* : la délimitation de nos deux catégories de textes n'est pas toujours si nette. Voir François Rigolot, « Le paratexte et l'émergence de la subjectivité littéraire », dans *Paratextes. Études aux bords du texte*, dir. M. Calle-Gruber et E. Zawisza, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 23.

²² Jacques Peletier du Mans, *L'Art Poétique de Jacques Peletier du Mans, départi an 2 livres*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1555, fol. 70-73. [Consulté en ligne le 19/10/2016. URL : ark:/12148/btv1b86246487]. Jean-Charles Monferran a démontré que cet art poétique est influencé essentiellement par Giason Denores, dans *L'École des muses*, *op. cit.*, p. 68-74.

²³ *L'Art poetique françois de Pierre Delaudun Daigaliers, divisé en cinq livres*, Paris, A. du Breuil, 1598, « Livre cinquième », fol. 271-296. [Consulté en ligne le 29/11/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k700519>]. Comme l'a montré Jean-Charles Monferran, le fait même de consacrer un livre entier au théâtre, et de fait essentiellement à la tragédie (puisqu'elle occupe huit des neuf chapitres de ce livre), fait de l'art poétique de Laudun une œuvre originale (Jean-Charles Monferran, « Introduction », dans Pierre Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, éd. J.-C. Monferran, Paris, STFM, 2000, p. XXVII-XXVIII).

²⁴ Sur ce point voir l'analyse ancienne de Georges Pellissier, « Introduction », dans Jean Vauquelin de La Fresnaye, *L'Art poétique*, éd. G. Pellissier [1885], Paris, Classiques Garnier, 2014, p. xxxvii-L ; voir également Jean-Charles Monferran, *L'École des Muses*, *op. cit.*, p. 75-86, qui insiste sur la présence d'Horace chez Vauquelin.

²⁵ Voir H. W. Lawton, *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*, *op. cit.*, p. 113.

²⁶ Sur l'attribution du *De fabula* à Evanthius et non plus à Donat, voir notamment l'explication donnée sur le site hyperdonat, pour l'édition de ce texte, à la note 2. [Consulté en ligne le 05/01/2017. URL : <http://hyperdonat.huma-num.fr/editions/html/DonEva.html#notes>]. Voir également Evanzio, *De Fabula*, éd. G. Cupaiuolo, Napoli, Loffredo editore, 1992, p. 7-15 notamment.

nous tiendrons compte de la *Poétique* de Scaliger qui présente une synthèse importante des théories sur la tragédie au XVI^e siècle et qui est citée dans les paratextes du corpus.

Le deuxième type de textes théoriques est constitué des paratextes des tragédies²⁷, qui diffèrent des arts poétiques en ce qu'ils sont liés plus directement aux textes qu'ils introduisent²⁸. Plusieurs types de textes relèvent de ces seuils : certains sont avant tout destinés à la lecture et relèvent *a priori* de l'impression, comme les épîtres dédicatoires, les préfaces, les avis « au lecteur » ou encore les arguments. D'autres sont écrits en vue de la lecture ou de la récitation lors de la représentation, comme les prologues. Cependant, la différence entre ces paratextes n'est pas toujours évidente, si bien qu'« un même mot peut recouper en effet des réalités différentes »²⁹ : « cette confusion terminologique est en fait représentative du caractère hybride des paratextes théâtraux [...] »³⁰. Au-delà du flottement terminologique, les différents paratextes présentent inégalement des réflexions théoriques, et aucun d'entre eux n'est spécifiquement réservé à la théorie. Ainsi, si Jean de La Taille, Louis des Masures ou encore Théodore de Bèze proposent des épîtres dédicatoires qui sont à la limite de l'art poétique³¹, celles des tragédies de Robert Garnier ne contiennent que marginalement des considérations théoriques³². De même, à l'ouverture de sa tragédie *Regulus*, Beaubrueil écrit une épître dédicatoire qui ne produit aucune considération théorique, contrairement à son avis « Au lecteur » qui développe une réflexion sur l'unité de temps³³. Les exemples de ces flottements seraient nombreux. D'autres éléments du paratexte,

²⁷ Sur la définition du paratexte, voir Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, et, pour une approche du paratexte de la Renaissance, voir François Rigolot, « Le paratexte et l'émergence de la subjectivité littéraire », *op. cit.*

²⁸ Comme l'écrit Genette, « Un élément de paratexte est toujours subordonné à « son » texte, et cette fonctionnalité détermine l'essentiel de son allure et de son existence », dans *Seuils*, *op. cit.*, p. 17.

²⁹ Jean-François Lattarico, Philippe Meunier, Zoé Schweitzer, « Introduction », dans *Le Paratexte théâtral face à l'auctoritas*, *op. cit.*, p. 15.

³⁰ « Introduction », dans *Préface et critique. Le paratexte théâtral en France, en Italie et en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, *op. cit.*, p. 10. Ainsi, pour sa traduction de *Jephté* de 1566, Vesel fait de son texte intitulé « argument du translateur » un mélange entre épître dédicatoire, adressée à Buchanan, avis au lecteur proche du prologue, puisqu'il s'adresse directement au spectateur pour lui demander le silence, et « argument » de la tragédie à proprement parler (Claude Vesel, *La Tragedie de Jephthe*, *op. cit.*, fol. Aii r^o et v^o).

³¹ Jean de La Taille, « De l'art de la tragédie », *op. cit.* ; Louis des Masures, *Tragedies Saintes. David combattant, David triomphant, David fugitif par Louis Des-Masures Tournisien*, Genève, François Perrin, 1566, fol. 3-11. [Consulté en ligne le 15/02/2015. URL : <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-6209>] ; Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant. Tragedie françoise. Autheur Theodore de Besze, natif de Vezelay en Bourgongne*, Genève, Conrad Badius, 1550, fol. 3-7. [Consulté en ligne le 14/02/2015. URL : <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-12694>]. La Taille écrit : « Mais il semble qu'il ne me souviennne plus que je fais icy une Epistre et non un Livre », « De l'art de la tragédie », *op. cit.*, fol. 6r^o.

³² Sur la relative absence de textes théoriques chez Garnier, voir Raymond Lebègue, « Tradition et nouveauté dans le théâtre de Robert Garnier », dans *Actes du colloque Renaissance-classicisme du Maine (Le Mans, 1971)*, Paris, A.G. Nizet, 1975, p. 283-289.

³³ Jean de Beaubrueil, *Regulus : tragédie dressée sur un fait des plus notables qu'on puisse trouver en toute l'histoire romaine, par Jehan Debeaubrueil, Advocat au Siege Presidial de Lymoges*, A Lymoges, De

comme les arguments, ou encore les prologues, qui sont à la limite du paratexte et du texte³⁴, seront examinés, même s'ils n'ont pas pour fonction première de proposer des considérations théoriques.

Au-delà de ces deux types de textes, nous intégrons au corpus les textes liminaires d'autres auteurs qui proposent parfois une rapide définition du genre ou du style du texte ; nous évoquerons également des pièces liminaires de textes appartenant à d'autres genres, comiques évidemment, mais aussi poétiques. Les dictionnaires enfin peuvent être utiles pour comprendre la conception de la tragédie au XVI^e siècle³⁵. Ce corpus est donc divers dans ses formes et ses intentions : nous y chercherons d'abord des éléments qui associent spécifiquement la tragédie au féminin.

2. La tragédie est-elle définie comme un genre féminin ?

a. De la matrone à la gravité

L'hypothèse avancée par Katharine Goodland est que la tragédie serait en elle-même conçue comme un genre féminin. Le premier théoricien connu de la tragédie la définissait ainsi :

La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre.³⁶

Ce passage de la *Poétique* est très célèbre et très discuté, notamment pour ce qui est de sa dernière partie – la célèbre « *katharsis* », ici traduite par « purgation », a donné lieu à de

l'imprimerie de Hugues Barbou, 1582, fol. Aii sqq. [Consulté en ligne le 08/07/2016. URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30071495p>].

³⁴ François Rigolot, « Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes liminaires », *op. cit.*, p. 7. Sur ce point, voir notamment Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, *op. cit.*, fol. 11-12. Comme le montre Françoise Charpentier, ce sont souvent les textes les plus proches d'une esthétique dite médiévale qui proposent des adresses directes au public dans leur prologue (Françoise Charpentier, *Pour une lecture...*, *op. cit.*, p. 20).

³⁵ Mariangela Miotti a parfaitement étudié l'évolution des définitions de la tragédie au fil du XVI^e siècle dans les dictionnaires français dans son article « La definizione di « tragedia » in alcuni dizionari francesi del Cinquecento », *op. cit.* Elle montre que le terme de « tragédie » renvoie de plus en plus, et presque exclusivement à partir de 1549, à la pratique théâtrale, et non plus à l'événement réel pathétique. Elle rend compte également de l'influence des définitions données dans les seuils et arts poétiques sur les notices de dictionnaire.

³⁶ Aristote, *Poétique*, éd. M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990, 1449b, p. 92-93. (« Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν. Λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν [καὶ μέλος], τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἶδεσι τὸ διὰ μέτρων ἓνια μόνον περαίνεισθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους »). Pour la transcription du texte grec, nous avons utilisé Aristote, *Poétique*, éd. B. Genez, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

nombreuses interprétations au fil des siècles³⁷. Aristote définit le mode de représentation (« imitation »), le sujet (« action noble »), la forme et le langage, et enfin l'effet sur le spectateur. La critique a suffisamment démontré qu'Aristote n'était vraiment intégré au corpus théorique qu'à partir des années 1560³⁸, si bien qu'Horace est la référence essentielle des théoriciens et des praticiens du théâtre au XVI^e siècle. Il ne faut pas négliger la présence du Stagirite, mais il faudrait parler de « fusion » des théories aristotélicienne et horacienne dans la théorie tragique du XVI^e siècle³⁹. Les deux théoriciens antiques sont en effet cités assez souvent ensemble à partir des années 1560⁴⁰, mais Aristote reste lu à la lumière des

³⁷ Sur ce point voir l'introduction de Michel Magnien dans *ibid.*, p. 41 *sqq.*

³⁸ Voir par exemple Helen Mary Purkis, *Les Écrits théoriques sur le théâtre au XVI^e siècle*, *op. cit.* Enrica Zanin (« Les commentateurs modernes de la *Poétique* d'Aristote », *Études littéraires*, vol. 43, n° 2, 202, p. 58) rappelle que le premier commentaire « extensif » de la *Poétique* en France date de 1634 (Jules de La Mesnardière).

³⁹ Marvin Theodore Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism*, *op. cit.* Voir également Olivier Millet, « *Les premiers traicts* de la théorie moderne de la tragédie », *op. cit.*, encore Daniel Javitch, « The assimilation of Aristotle's Poetics in sixteenth century Italy », *op. cit.*, qui donne plusieurs exemples concrets de cette assimilation. Michel Magnien écrit que les commentateurs « tentent d'éclairer Horace grâce à Aristote » dans son « introduction » à Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 49. Voir également pour Scaliger, Michel Magnien, « Le statut d'Horace dans les *Poetices libri VII* », dans *La Statue et l'empreinte. La Poétique de Scaliger*, dir. C. Balavoine et P. Laurens, Paris, Vrin, 1986, p. 19-33. Michel Magnien y démontre l'ambivalence de Scaliger vis-à-vis d'Horace et de l'*Art poétique*, puisqu'il indique mépriser ce texte mais lui reprend certaines de ses considérations. À l'inverse, Bernard Weinberg a bien montré qu'il ne fallait pas considérer que Scaliger était en adéquation complète avec les théories d'Aristote. Il revient sur des points massifs de désaccord de Scaliger vis-à-vis du Stagirite, dont deux concernent la tragédie. Voir Bernard Weinberg, « Scaliger versus Aristotle on Poetics », *Modern Philology*, vol. 39, n° 4, may 1942, p. 337-360.

⁴⁰ Plusieurs textes du corpus mentionnent et utilisent Aristote, le premier étant le « Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre » qui précède le *Cesar* de Grévin : « La Tragedie donc (comme dit Aristote en son art poétique) est une imitation ou representation de quelque faict illustre et grand de soymesme, comme est celui touchant la mort de Jules Cesar. [...] Je pense bien que ceux qui ont faict les premieres tragedies n'observoyent pas si estroictement ce qu'aujourd'hui on y requiert. Mais avec le temps (ainsi qu'il est facile d'ajouter aux choses inventées) on les a si bien polies que maintenant on n'y sçauroit que desirer ; je dy en celles qui sont faictes selon les preceptes qu'en ont donné Aristote et Horace ». La référence aristotélicienne, affichée d'emblée et rapidement complétée par la mention d'Horace, paraît essentielle à la définition de ce qu'est une tragédie pour Grévin. Comme Aristote, Grévin définit la tragédie par son mode de représentation (« une imitation ou représentation »), même s'il insiste peut-être plus sur le sujet que son modèle antique. Voir Jacques Grévin, *Cesar*, *op. cit.*, fol. *iii v°-*iiii r°. Ce texte est suivi de l'« Avant-parler » d'*Aman* quelques années plus tard, où Rivaudeau cite Aristote pour affirmer la nécessité de ce qu'on nommera plus tard « unité de temps » ou encore pour indiquer l'infériorité des pièces à machine (André de Rivaudeau, « Avant-parler », dans *Les Œuvres d'André de Rivaudeau Gentilhomme de Poitou*, Poitiers, Nicolas Logeroys, 1566, fol. ¶¶ 1r° et v°. [Consulté en ligne le 24/05/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83313h/f18.image.r=Rivaudeau,%20André%20de>]. Enfin, l'une des mentions les plus souvent citées est celle de La Taille, vers la fin de sa préface : « Mais je serois trop long à deduire par le menu ce propos que ce grand Aristote en ses *Poëtiques* et après luy Horace (mais non avec telle subtilité) ont continué plus amplement, et mieux que moy [...] ». (Jean de La Taille, « De l'Art de la tragédie », *op. cit.*, fol. 4r°). La préposition « après » peut avoir un sens purement chronologique ou dénoter une inspiration aristotélicienne du théoricien latin, mais Jean de La Taille marque une supériorité d'Aristote sur Horace. Dans son *Art poétique françois*, lorsque Laudun d'Aigaliers entreprend de définir les caractéristiques du genre, et quoique sa théorie soit en fait largement syncrétique, il cite avant tout Aristote – cependant, la citation qu'il donne n'est pas d'Aristote. (Pierre de Laudun d'Aigaliers, *L'Art poetique françois*, *op. cit.*, p. 279, et pour le commentaire, voir l'édition de Jean-Charles Monferran, *op. cit.*, p. 199. Consulter également l'introduction de l'éditeur qui rend compte de la place spécifique du traité de Laudun ainsi que de ses différentes sources). Cela rend compte du statut problématique de la *Poétique*, qui devient rapidement une référence indispensable et qui est pourtant probablement peu directement consultée.

théories horaciennes puisque les commentateurs italiens, qui ont, notamment dans le cas de Scaliger, une influence en France dès le XVI^e siècle, cherchent chez Aristote les éléments qui permettent de confirmer les préceptes d'Horace :

*The sixteenth-century commentators on Horace and Aristotle did not maintain that the Ars Poetica is a comment on the Poetics, though they did believe that Horace had imitated Aristotle. Horace was not so much used as a comment on Aristotle, but the Poetics and Rhetoric of Aristotle were used to illuminate the Ars Poetica of Horace.*⁴¹

Horace reste ainsi la référence antique essentielle dès lors qu'il s'agit de théoriser la tragédie. Jacques Peletier du Mans commet la première traduction française de l'*Art poétique* d'Horace en 1541⁴² : cette traduction française rend compte de la double volonté de rendre plus accessible le texte horacien et d'illustrer la langue française. Or, d'après nos recherches, l'*Art Poétique* d'Horace est le seul lieu théorique qui rapproche explicitement la tragédie du féminin, en la comparant à une « matrone » :

*Effutire levis indigna tragædia versus,
Ut festis matrona moveri jussa diebus,
Intererit Satyris paulum pudibunda protervis.*⁴³

C'est en évoquant la gravité du genre qu'Horace propose un comparant de type féminin, la « matrone », qui connote avec la moralité et la sagesse, dans le cadre de la comparaison ouverte par « *ut* ». Comme l'explique Nicole Loraux, la matrone est « beaucoup plus qu'une femme » : renvoyant d'abord à la femme mariée, le terme intègre progressivement une connotation citoyenne, voire politique⁴⁴. Il faudrait comprendre que la tragédie doit conserver sa gravité sous peine de se dénaturer. Dans sa traduction, Peletier rend ainsi ce passage :

Et tragedie, ou propres ne sont pas
Les vers legers, et de stile trop bas,
En evitant la terre qui est basse
Par sus les vens et les nues ne passe :

⁴¹ Marvin T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism*, op. cit., p. 106 : « Les commentateurs d'Horace et d'Aristote au XVI^e siècle ne maintenaient pas que l'*Art Poétique* était un commentaire de la *Poétique*, même s'ils pensaient bien qu'Horace avait imité Aristote. Horace n'était pas tellement utilisé pour commenter Aristote, c'est plutôt la *Poétique* et la *Rhétorique* d'Aristote qui servaient à éclairer l'*Art Poétique* d'Horace », (notre traduction). Il écrit plus bas : « *The results of these combined studies of Horace and Aristotle, together with a strong Ciceronian inheritance, constituted the main body of poetic theory in the Renaissance, which was well established before 1555, and which was propagated by succeeding commentators and critics in Italy, France, England and elsewhere in western Europe. Nearly all the critical precepts that are familiar to students of literary criticism of the late sixteenth, seventeenth, and early eighteenth centuries are to be found in these Horatian commentaries published before 1555* », *ibid.*, p. 107. À ce sujet, on consultera également avec profit Anne Duprat, *Vraisemblances*, op. cit., notamment l'introduction (p. 7-34) et le chapitre 3 de la première partie, « La *Poétique* redécouverte (1481-1570) », p. 115-161.

⁴² Jacques Peletier du Mans, *L'Art Poétique d'Horace*, op. cit.

⁴³ Horace, *Art poétique*, op. cit., v. 231-233, p. 214 : « Se répandre en vers badins n'est pas digne de la tragédie, et, pareille à la matrone contrainte de danser aux jours de fête, elle ne se mêlera point sans quelque honte aux Satyres effrontés » (trad. F. Villeneuve).

⁴⁴ Nicole Loraux, *Les Mères en deuil*, Paris, Seuil, 1990, p. 50-53.

Comme s'on voit une bourgeoise honneste
Entrer en danse a quelque jour de feste,
Estre devra plus modeste à vrai dire
Que ne seroit un petulant Satire.⁴⁵

Peletier transforme la « matrone » en « bourgeoise honneste », selon le procédé d'adaptation à la réalité contemporaine qui est caractéristique du traducteur, qui entend « appliquer les préceptes d'Horace aux mœurs contemporaines »⁴⁶. Ponctuellement donc, la tragédie est associée au féminin, et à un féminin moral – Peletier ajoute l'adjectif « honneste » au substantif « bourgeoise » pour traduire le mot « matrone » et considère quant à lui non que la matrone doit s'interdire de se mêler aux Satyres, mais qu'elle doit se comporter plus modestement qu'eux. Le sème important de la comparaison est celui de la gravité, de la modestie, exemplifié par une figure féminine, la matrone, qui n'est pas un personnage de tragédie. Or, si Horace est le grand modèle théorique de la Renaissance, cette comparaison n'est jamais reprise, à notre connaissance, en dehors de la traduction de Peletier, y compris pour les arts poétiques très inspirés d'Horace. Chez Vauquelin, nous retrouverons l'image de la « bourgeoise honneste aux Dimanches chommez » qui doit garder un « grave et joyeux geste » si elle se trouve dans un banquet, mais il décrit alors la « satire » plutôt que la tragédie⁴⁷. Chez Laudun, la comparaison disparaît⁴⁸.

Or, la gravité est essentielle à la définition du style tragique au XVI^e siècle⁴⁹. Pour Diomède, « *Tristitia namque tragædiae proprium* »⁵⁰. Dans son dictionnaire latin de 1536, Robert Estienne reprend cette citation pour sa définition de la tragédie :

*Tragædia. [...] Tristitia namque, tragædia proprium. Propter quod Euripides petente Archelao rege ut de se tragædiam scriberet abnuït : ac precatus est, ne accideret Archelao aliquid tragædiae proprium*⁵¹.

⁴⁵ Jacques Peletier du Mans, *L'Art Poétique d'Horace*, op. cit., fol. 14v^o-15r^o.

⁴⁶ Jean Vignes, « Identité linguistique et appropriation littéraire. *L'Art poétique d'Horace, traduit en Vers François* par Jacques Peletier du Mans (1541-1545) », op. cit., p. 222. Jean Vignes montre dans cet article la force de l'appropriation du texte horacien par Jacques Peletier du Mans. Sur ce point, voir également Robert J. Fink, « Une "Deffence et illustration de la langue française" avant la lettre : la traduction par Jacques Peletier du Mans de l'Art poétique d'Horace (1541) », *Canadian Review of Comparative Literature / Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 8, n° 2, printemps 1981, p. 342-363. Robert Fink propose une table des actualisations lexicales effectuées par Peletier mais ne cite pas cet exemple.

⁴⁷ Jean Vauquelin de La Fresnaye, *L'Art poétique*, op. cit., II, v. 761 sqq., p. 104.

⁴⁸ Pierre Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, op. cit., livre V, ch. 5, fol. 286 et ch. 6, fol. 289-290, qui renvoie d'abord au style général de la tragédie, ensuite à la convenance des personnages.

⁴⁹ Notons que les théoriciens peuvent la rapporter à Aristote, comme le fait Grévin : « Voylà l'origine et succès de la Comédie, que j'estime avec Aristote avoir esté inventée du mesme temps que la Tragédie : car comme ainsi soit que des hommes, les uns graves et sévères, les autres gaillards et joyeux, il est advenu que les premiers se sont mis à escrire des Tragédies graves et sévères, les seconds se sont exercez en Comédies gaillardes et joyeuses », Jacques Grévin, « Brief discours », op. cit., n. p. Liée au caractère de l'auteur, la sévérité se manifeste dans le texte lui-même et fait ainsi partie des éléments définitoires de la tragédie.

⁵⁰ Diomède, *Ars grammatica, liber III*, cité par Lawton, *Handbook...*, op. cit., p. 24. « Car la tristesse est la marque distinctive de la tragédie » (notre traduction).

Estienne suit Diomède en faisant de la « *tristitia* » la caractéristique propre de la tragédie et il cite également l'anecdote du roi Archelaüs qui demande une tragédie à Euripide, lequel lui répond qu'il lui souhaite n'être jamais le sujet d'une tragédie étant donnée la nature de l'événement tragique. Cette anecdote, amenée par Diomède, est parfois invoquée dans les définitions de la tragédie, par exemple chez Jacques Peletier dans son *Art poétique*⁵², ou encore dans la préface à *Hécube* chez Bochetel⁵³. Si le sujet est triste, le concept de « gravité » s'impose rapidement pour définir le style tragique⁵⁴ – il se trouve chez Scaliger et Peletier, mais aussi chez Bochetel (« sublimité du style et gravité des sentences »), chez Sébillet (« fais graves et Principaus »), chez Corrozet à l'ouverture de *Sophonisba* (« sentences graves et morales »)⁵⁵, ou encore chez Jacques Peletier⁵⁶. Chez Scaliger, c'est l'opposition de la tragédie et de la comédie par le personnel dramatique et le dénouement qui entraîne la différence du style, faisant de la tragédie une « *oratio gravis, culta, a vulgi dictione aversa* »⁵⁷. La critique l'a noté, les commentateurs d'Horace n'ont pas toujours compris l'ironie des « *sesquipedalia verba* » qui stigmatisent le langage trop ampoulé de certains tragiques⁵⁸. Au-delà de ces définitions générales, la gravité peut prendre un sens spécifique en fonction des auteurs : ainsi, les auteurs protestants de tragédies bibliques, préoccupés par l'édification du lecteur-spectateur, revendiquent un langage simple et aisément compréhensible, loin des « *sesquipedalia verba* »⁵⁹. C'est que la gravité renvoie non

⁵¹ Robert Estienne, *Dictionarium seu Latinae linguae thesaurus*, Paris, Robert Étienne, 1536, *Secunda pars*, fol. 1660 [Consulté en ligne le 30/11/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k930178>]. Nous avons consulté l'édition de 1536 mais Mariangela Miotti montre que cette définition apparaît dès 1531. « Tragédie. La tristesse est le propre de la tragédie. C'est pourquoi, au roi Archelaüs qui lui demandait d'écrire une tragédie à son sujet, Euripide opposa un refus : il pria pour qu'il n'arrive pas à Archelaüs un événement digne d'une tragédie » (notre traduction).

⁵² Jacques Peletier du Mans, *L'Art Poétique*, *op. cit.*, fol. 73. Nous constatons à la suite de Mariangela Miotti (« La definizione di « tragedia » in alcuni dizionari francesi del Cinquecento », *op. cit.*, p. 489-507) que la notice de dictionnaire se fait bien l'écho des textes théoriques sur la tragédie.

⁵³ Guillaume Bochetel, « Au Roy mon souverain seigneur », dans *Hecuba*, *op. cit.*, fol. 4.

⁵⁴ Sabine Lardon, « L'importance des préfaces des premiers traducteurs pour la codification de la tragédie à la Renaissance », *op. cit.*, p. 285-287.

⁵⁵ Guillaume Bochetel, « Au Roy », dans *Hecuba*, *op. cit.*, fol. 5 ; Thomas Sébillet, *Art Poétique*, *op. cit.*, fol. 62v° ; Gilles Corrozet, « Aux lecteurs », dans Mellin de Saint-Gelais, *tragedie tresexcellente 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*, Paris, P. Danfrie et R. Breton, 1559, fol. Aii. [Consulté en ligne le 14/02/2015. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70352g>].

⁵⁶ « Partant, eles doevent estre du tout diferantes an stile. La Comedie parle facilement, et comme nous avons dit, populerement. La Tragedie et sublime, capable de grandes matieres tant principales que dependantes, en somme ne diferant rien de l'Euvre Héroïque, quant aux personnes », voir Jacques Peletier du Mans, *L'Art Poétique*, *op. cit.*, fol. 72.

⁵⁷ Scaliger, *Poetices Libri Septem*, cité par Lawton, *Handbook*, *op. cit.*, p. 130 : « un discours grave, travaillé, éloigné de l'usage populaire » (notre traduction).

⁵⁸ Voir par exemple Helen Purkis, *Les Écrits théoriques et critiques...*, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁹ En outre, l'« ornement » rhétorique est parfois compris comme un obstacle à l'édification morale. C'est bien l'idée de d'Amboise, lorsqu'il se souvient que Madame de Broon a aimé sa pièce « non tant pour l'ornement du

seulement au style, mais également à l'objectif moral de la tragédie : la figure de la matrone découle de l'idéal romain de la pudeur qu'il faut comprendre, chez Horace, en lien avec la dimension édifiante de la tragédie. Or, si la matrone disparaît du corpus théorique français, la moralité demeure et engage la représentation du féminin.

On sait la popularité actuelle du syntagme ronsardien qui définit la tragédie comme « du tout didascalique et enseignante », dans la préface de la *Franciade*⁶⁰. Ce trait a été retenu par la critique qui ne remet pas en question l'objectif moral de la tragédie⁶¹. Comme l'a montré Marvin T. Herrick, la notion d'utilité est explicite chez Horace, mais difficilement décelable chez Aristote, qui insiste sur le plaisir tragique mais non sur l'utilité morale du genre⁶². Au XVI^e siècle, c'est donc Horace qui fournit l'idée d'une utilité du genre tragique :

*Aut prodesse volunt aut delectare poetae
Aut simul et jucunda et idonea dicere vitae. [...]
Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando pariterque monendo.*⁶³

Ce double objectif du spectacle théâtral, qui doit à la fois plaire et instruire, est revendiqué à de nombreuses reprises dans le corpus – chaque auteur met l'accent sur l'une ou l'autre de ces

vers, auquel j'ay employé plus de naturel que d'artifice, tachant de rendre presque mot à mot le texte de l'écriture sainte : que pour le suget [...] » (Adrien d'Amboise, « A haute et vertueuse dame Madame de Broon... », *Holoferne. Tragedie sacree extraicte de l'histoire de Judith*, Paris, Abel l'Angelier, 1580. Consultée en ligne le 24/05/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71923s.r=Holoferne%20%3A%20tragédie%20sacrée%20extraite>, fol. Aiiir^o). Rivaudeau, lui, entend réconcilier les deux dimensions lorsqu'il explique les raisons qui l'ont poussé à publier sa pièce, « Enfin je me suis resolu que l'ayant escripte en ma grande jeunesse en un stile si rare à nos François, et argument si saint, elle pourroit estre leüe avec plaisir et contentement de ceux qui aiment les saintes lettres, et ne sont ennemis des Muses que Marc Ciceron appelle gratuites » (André de Rivaudeau, « Avant-parler », *op. cit.*, fol. ¶¶ 3r^o et v^o). Rivaudeau attribue à son ouvrage des qualités stylistiques ainsi qu'un « argument si saint », l'ensemble étant relié de façon apparemment non problématique par la conjonction de coordination « et ». Il poursuit en dressant le portrait de ses lecteurs idéaux : ceux-ci « aiment les saintes lettres », et sauront donc apprécier la sainteté du sujet choisi (l'histoire d'Esther issue de la *Bible*), mais ils « ne sont ennemis des Muses », c'est-à-dire qu'ils pourront aussi apprécier les qualités stylistiques de l'ouvrage. Avec l'antiphrase sur le verbe *aimer* et le substantif *ennemis* en position d'attribut du sujet nié, Rivaudeau révèle un peu mieux le caractère transgressif, du moins original, de l'association. Le plaisir, associé à la lecture et non à la représentation, est désormais revendiqué comme l'un des objectifs du texte. Cela démontre la spécificité de la démarche de Rivaudeau. Sur ce point, voir Dario Cecchetti, « La Nozione di *Tragédie Sainte* in Francia tra Rinascimento e barocco », *op. cit.*, p. 43-45.

⁶⁰ Pierre de Ronsard, *La Franciade*, cité par Lawton, *Handbook...*, *op. cit.*, p. 84.

⁶¹ Voir par exemple Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, *op. cit.*, p. 47 *sqq.*, ou encore Charles Mazouer, *Le Théâtre de la Renaissance*, p. 229 *sqq.* De même, Florence de Caigny fait du « but moralisateur » de la tragédie le seul point de définition sur lequel s'accordent les théoriciens et dramaturges de l'époque. Voir *Sénèque le tragique en France (XVI^e-XVII^e siècles). Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 29 *sqq.*

⁶² Marvin T. Herrick, *The fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism*, *op. cit.*, p. 39-47. L'interprétation morale de la *Poétique*, notamment autour de la *katharsis*, n'a plus cours aujourd'hui.

⁶³ Horace, *Art poétique*, *op. cit.*, v. 333-339, p. 219-220 : « Ou être utile ou charmer, tel est le désir des poètes, ou encore dire tout ensemble des choses qui puissent à la fois avoir de l'agrément et servir à la vie. [...] ; il enlève tous les suffrages celui qui mêle l'agréable à l'utile, sachant à la fois charmer le lecteur et l'instruire. » (trad. F. Villeneuve).

dimensions selon des équilibres parfois très différents. Au tout début du corpus, Bochetel défend ainsi la valeur morale de la tragédie :

Gorgias Leontin, homme de grand nom entre les anciens qui ont esté celebres par leurs lettres et sçavoir, disoit que la tragedie est une tromperie et deception, par laquelle celui qui trompe est plus juste que celui qui ne trompe pas, et celui qui est trompé plus sage que celui qui n'est point trompé : chose qui semble contre raison, et toutesfois est veritable. Car la tragedie nous trompe et deçoit en ce que bien souvent elle traite argumens fabuleux si sagement controuvez que nous cuidons qu'ils soyent veritables. Or celui qui trompe ung autre, et par ceste tromperie luy monstre et enseigne ce qui luy est proffitable ou nuisible, bon ou mauvais, honneste ou deshonneste, est sans doute plus juste que celui qui n'a pouvoir ou vouloir de ce faire. Car il n'y a point d'acte plus vertueux ne tant convenable à l'homme que de bien merir et proffiter à la communauté des autres. D'autre part, celui à qui par la fiction de tragedie demeure la congnoissance de vice et de vertu et de bien et de mal est beaucoup plus sage et advisé en tous ses affaires que celui qui, pour n'avoir esté si heureusement trompé, n'a ceste cognoissance.⁶⁴

Bochetel propose une réflexion assez poussée sur la valeur paradoxale de la fiction, qui relève pour lui d'une tromperie honnête, à vocation didactique et morale. Le développement se place sous l'égide de Platon, par la mention de Gorgias, mais pour aller contre les conclusions platoniciennes, puisqu'il défend la valeur morale de la fiction en proposant une définition « paradoxale et provocatrice » de la tragédie : « la tragédie est une tromperie et déception »⁶⁵. Dédiées à l'éducation de grands personnages dont elles représentent les semblables⁶⁶, les tragédies ont une dignité supplémentaire par rapport aux autres types de fictions. En général, les auteurs, exclusivement masculins si l'on en croit Bochetel, ne poussent pas la réflexion aussi loin mais conservent l'idée d'une valeur morale de la tragédie.

Les tragédies bibliques insistent plus nettement sur cet objectif⁶⁷, comme le montre la dédicace de Garnier au duc de Joyeuse qui précède les *Juifves*, son unique tragédie biblique :

La prerogative que la verité prend sur la mensonge, l'histoire sur la fable, un sujet et discours sacré sur un profane, m'induit à croire que ce Traitté pourra preceller les autres, et moins desagreer à sa Majesté, s'il luy plaist l'honorer

⁶⁴ Guillaume Bochetel, « Au Roy mon souverain seigneur », *Hecuba*, *op. cit.*, fol. 3.

⁶⁵ Sabine Lardon, « L'importance des préfaces des premiers traducteurs... », *op. cit.*, p. 285.

⁶⁶ Pour un exemple très clair de l'ambition pédagogique voire politique de la tragédie, voir l'épître dédicatoire de la tragédie néolatine *Baptistes* de Buchanan, qui affirme qu'elle doit permettre au dédicataire, le futur Jacques VI dont Buchanan est le précepteur, de devenir un bon souverain en évitant le chemin de la tyrannie (George Buchanan, *Tragedies*, éd. P. Sharratt et P. G. Walsh, Edinburgh, Scottish academic press, 1983, p. 97). La critique l'a noté, *Baptistes* se comprend aussi comme une illustration pratique des théories politiques que Buchanan exposera notamment dans le *De Jure Regni apud Scotos Dialogus* qui paraît deux ans plus tard (George Buchanan, *A dialogue on the law of kingship among the Scots / De Iure Regni apud Scotos dialogus*, éd. et trad. R. A. Mason et M. S. Smith, Burlington, Ashgate, 2004. Pour le lien de la pièce et du traité politique, voir par exemple Rebecca Bushnell, « George Buchanan, James VI and neo-classicism », dans *Scots and Britons. Scottish political thought and the union of 1603*, dir. A. M. Roger, Cambridge University Press, 1994, p. 91-111).

⁶⁷ Sur cette question voir *infra*, p. 94-97.

de sa veue, luy estant dedié en general avec les precedens, tout ainsi que je vous le viens particulièrement voüer et presenter.⁶⁸

Garnier oppose sa tragédie biblique à ses précédentes tragédies à sujet profane, en conférant à celle-ci une « prerogative » qu'elle tient de sa vérité et de sa plus grande moralité (« de bonne et sainte edification »). Dans les tragédies à sujet profane, la dimension morale est souvent mentionnée mais ne fait que rarement l'objet d'un développement – faut-il considérer qu'elle est suffisamment acceptée pour ne pas avoir besoin d'être argumentée, ou au contraire qu'elle n'est pas partagée par tous ? La première alternative est la plus probable, même s'il faut admettre que cela dépend des auteurs. Chez Jodelle par exemple, aucun objectif moral n'est avancé dans le prologue de *Cleopatre captive*, puisque l'auteur insiste sur la valeur panégyrique de sa pièce, destinée à faire l'éloge du roi⁶⁹. Dans le *Brief discours*, Grévin évoque après d'autres questions le « profict » que l'on peut tirer d'une pièce de théâtre :

Le profict que tu en peux recevoir est de te garder de pareilles adventures qui sont advenues en icelles par la mesgarde d'aucuns, par la simplicité des autres, par l'astuce des plus rusez, et cognoistre aussi la diverse maniere de vivre des divers estats. Car comme disoit Andronique, la Comedie et le mirouer de la vie journaliere.⁷⁰

Grévin confond les utilités respectives des genres comiques et tragiques, qui forment l'antécédent du pronom adverbial « en » de la première ligne. Au-delà de l'opposition stylistique, l'auteur élargit la métaphore antique du « miroir de la vie » à la tragédie, qui transmet, comme la comédie, la connaissance d'autres conditions sociales. C'est encore sur la question des sentences, à fonction morale ou politique, que Scaliger insiste en 1561 :

*Sententiae [...] sunt enim quasi columnae aut pilae quaedam totius fabricae illius [...] quibus tota tragœdia est fulcienda.*⁷¹

D'autres théoriciens évoquent la fonction d'édification de la tragédie⁷², mais certains se défient parfois d'une dimension trop didactique de la tragédie, ainsi La Taille dans *L'Art de la tragédie* qui entend se garder de faire d'une tragédie, même à sujet biblique, un « presche »⁷³. Dans l'ensemble, les tragédies affichent cependant un objectif moral, qu'il faut comprendre au sens large, sans la réduire au simple message moralisant. D'après Jean de La Taille, il s'agirait d'apprendre la « patience » en observant les malheurs :

⁶⁸ *Les Juifves*, dans *Les Tragédies de Robert Garnier*, *op. cit.*, fol. 255v°.

⁶⁹ Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, dans *Les Œuvres et Meslanges Poétiques d'Estienne Jodelle, sieur du Lymodin. Premier volume*, Paris, N. Chesneau et M. Patisson, 1574, fol. 223v°. [Consulté en ligne le 20/05/2009. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k719395/f462.image>].

⁷⁰ Jacques Grévin, « Brief discours », *op. cit.*, n. p.

⁷¹ Scaliger, *Poetices Libri Septem*, cité par Lawton, *Handbook...*, *op. cit.*, p. 133. « Les sentences sont en effet comme les colonnes et piliers de toute la pièce sur laquelle toute la tragédie se repose » (notre traduction).

⁷² Voir par exemple Gilles Corrozet, « Aux lecteurs », dans Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, *op. cit.*, fol. Aii.

⁷³ Jean de La Taille, « De l'art de la tragédie », *op. cit.*, fol. 3v°.

Où je m'asseure que, voyant un si grand Monarque trahy, et bouleversé du haut en bas de son Empire, avec la perte de sa vie, et des siens, vous en pourrez au moins recueillir ce fruit, d'apprendre à supporter plus patiemment (par le malheur d'un plus grand) toutes nos adversitez, ensemble toutes les piteuses et sanglantes Tragedies, qu'on a depuis dix ou douze ans jouées sur l'eschaffaut de France, et durant le commun malheur de nos folles Guerres civiles, où les uns et les autres avons porté les armes malheureuses, teinctes en nostre propre sang.⁷⁴

En observant un plus grand que soi chuter, le spectateur pourrait apprendre, notamment dans le cadre des guerres de religion, à supporter patiemment ses malheurs : la leçon morale, loin de se réduire au message moral, s'apparente à une recherche philosophique stoïcienne. En dehors de notre corpus théorique, une autre formulation nous paraît particulièrement intéressante, dans le *De Poeta* de Minturno :

*Nam praeterque quod jure quodammodo suo is docere fabulam dicitur, quod etiam Comicus facit, tamen exemplar vitae, moresque illorum plane effictos proponit, qui cum caeteris dignitate, potentia, omni denique commoditate fortunae praestare videantur, ad extremam infelicitatem humano errore delabuntur, ut videamus non esse rebus prospere fluentibus fidendum, nihil infra esse tam diuturnum, tamque stabile, quod caducum non sit, et mortale, nihil tam firmum ac validum, quod demum nequeat everti, nihil tam felix, quod miserum, nihil ita summum, quod infimum effici non possit. Atque in aliena persona tanta fortunae mutatione prospecta, ne quid incommodi praeter spem, praeterque opinionem nobis eveniat, caveamus, quod si quando acciderit, cum ejusmodi multa humanitus accidere soleant, id sane quidem aequo animo feramus.*⁷⁵

L'ambition morale de la tragédie serait alors stoïcienne : nous examinerons cette hypothèse en étudiant les tragédies⁷⁶.

Quid du deuxième objectif, celui du plaisir ? Il n'est pas absent de la théorie de la tragédie, mais est moins souvent affiché comme participant de la définition de la tragédie. On le trouve dans les épîtres dédicatoires des premières traductions et le « plaisir » est alors le

⁷⁴ Jean de La Taille, « À François de Danges Chevalier, Seigneur de Monlouët », *Daire, Tragedie de feu Jacques de la Taille, du Pays de Beauce, dans La Famine ou les Gabéonites, tragedie prise de la Bible et suivant celle de Saül, ensemble plusieurs autres œuvres poétiques de Jehan de la Taille de Bondaroy gentilhomme du pays de Beauce, et de feu Jacques de La Taille son frère, desquelles œuvres l'ordre se void en la prochaine page*, Paris, Frédéric Morel, 1573, fol. 2v°-3r°. [Consulté en ligne le 15 décembre 2010. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5734760f>].

⁷⁵ « En effet, outre qu'il enseigne une fable de son plein droit si l'on peut dire, ce que fait aussi le poète comique, il propose cependant un miroir de la vie et reproduit les caractères de ceux qui semblent l'emporter notamment par leur dignité, leur puissance et les avantages de leur fortune, mais tombent dans le malheur le plus extrême par une erreur humaine : le but de cette représentation est que nous constations qu'il ne faut pas se fier au flux de la prospérité et qu'ici bas, il n'est chose si durable et si stable qu'elle ne soit caduque et mortelle, chose si ferme et si solide qu'elle ne puisse être renversée, situation si heureuse qu'elle ne puisse être misérable, si élevée qu'elle ne puisse être abaissée au plus bas degré ; l'objectif est aussi qu'en voyant chez autrui un si grand revers de fortune, nous veillions à ce qu'aucun dommage ne nous atteigne sans que nous l'ayons prévu et attendu et que, si nous subissons un malheur, puisqu'il est conforme à la nature humaine d'en subir beaucoup, nous le supportions du moins avec résignation », cité par Virginie Leroux et Émilie Siris, *Théories poétiques néo-latines*, op. cit., p. 705-707.

dernier mot, celui qui précède la lecture des textes⁷⁷. Chez Jean de La Taille, l'objectif plaisant est affirmé à trois reprises, du côté du lecteur-spectateur pour l'organisation de l'intrigue, du spectateur durant le spectacle, et de l'auteur de tragédie qui, à l'instar d'Auguste prenant « le plaisir de faire une tragedie nommee Ajax », peut écrire sans abandonner son activité politique⁷⁸. De même, Théodore de Bèze, qui insiste sur l'objectif moral de son œuvre, n'exclut pas pour autant le plaisir tiré de la représentation d'une matière divine, puisqu'il indique avoir lu les Écritures « avec un merveilleux plaisir et singulier profit »⁷⁹.

Ainsi, la gravité, rapportée par Horace à la figure de la matrone, est un concept opérant pour les théoriciens et les praticiens de la tragédie du XVI^e siècle, concernant le style mais aussi l'objectif moral, présenté comme compatible avec une dimension plaisante. La matrone, et le féminin avec elle, disparaissent pourtant de ces considérations : les théoriciens ne gardent de la métaphore horacienne que le sème de la gravité.

b. Émotions tragiques : vers le féminin ?

Ce sont les larmes qui, d'après Katharine Goodland, engagent l'association du féminin et de la tragédie. Or, dans la France du XVI^e siècle, l'esthétique tragique est rarement associée au fait de susciter des émotions chez le spectateur. Horace évoque pourtant cette question, certes rapidement, lorsqu'il décrit l'art de l'acteur :

*Ut ridentibus adrident, ita flentibus adsunt
Humani vultus ; si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi.*⁸⁰

Chez Aristote, l'émotion suscitée par le spectacle fait plus fondamentalement partie de la théorie, puisque la crainte et de la pitié sont nécessaires au plaisir tragique⁸¹. Au XVI^e siècle, la prise en compte de l'émotion que doit susciter la tragédie n'est ni fondamentale ni complètement absente. La Taille écrit ainsi de la tragédie :

Son vray subject ne traicte que de piteuses ruines des grands seigneurs, que des inconstances de fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivitez, execrables cruautez des tyrans, et bref que larmes et miseres extremes ; et non point de choses qui arrivent tous les jours naturellement et par raison commune, comme d'un qui mourrait de sa propre mort, d'un qui

⁷⁶ Voir notamment notre étude de la constance, *infra*, p. 511-542.

⁷⁷ Sabine Lardon, « L'importance des préfaces des premiers traducteurs pour la codification de la tragédie à la Renaissance », *op. cit.*, p. 283-284. Voir Bochetel, « Au Roy », dans *Hecuba*, *op. cit.*, fol. 5 ; Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, *op. cit.*, fol. A5 v^o.

⁷⁸ Jean de La Taille, « De l'art de la tragédie », *op. cit.*, fol. A4r^o-A5r^o.

⁷⁹ Théodore de Bèze, « Aux lecteurs », *Abraham sacrifiant*, *op. cit.*, fol. 3-4.

⁸⁰ Horace, *Art poétique*, *op. cit.*, v. 101-103, p. 207-208. « Si le rire répond au rire sur le visage des hommes, les larmes aussi y trouvent de la sympathie. Si vous voulez que je pleure, commencez par ressentir vous-mêmes de la douleur » (trad. F. Villeneuve).

⁸¹ Voir par exemple Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 1453b, p. 105.

seroit tué de son ennemy, ou d'un qui seroit condamné à mourrir par les loix et pour ses demerites. Car tout cela n'esmueroit pas aisément et à peine m'arracheroit-il une larme de l'œil, veu que la vraye et seule intention d'une tragedie est d'esmuoir et de poindre merueilleusement les affections d'un chascun, car il faut que le subject en soit si pitoyable et poignant de soy, qu'estant mesmes en bref et nument dit engendre en nous quelque passion : comme qui vous conteroit d'un à qui lon fit malheureusement manger ses propres fils, de sorte que le Pere (sans le sçavoir) servit de sepulchre à ses enfans ; et d'un autre qui ne pouvant trouver un bourreau pour finir ses jours et ses maux, fut contraint de faire ce piteux office de sa propre main. Que le subject aussi ne soit de Seigneurs extremement meschants, et que pour leurs crimes horribles ils meritassent punition : n'aussi par mesme raison de ceux qui sont du tout bons, gents de bien et de sainte vie, comme d'un Socrates, bien qu'à tort empoisonné.⁸²

Décrivant tout d'abord le sujet tragique par le type d'évènements qu'il peut représenter, La Taille considère que ce sont les « larmes et miseres extremes » qui permettent de subsumer le mieux l'ensemble des possibilités de sujets. Associées aux « miseres », ces larmes sont peut-être néanmoins plutôt celles des personnages que celles des spectateurs, mais l'ambiguïté peut demeurer. Le dramaturge insiste ensuite plus nettement sur l'objectif émotionnel de la tragédie, qui en est « la vraye et seule intention », et qui est rendu possible d'abord par le caractère « pitoyable » du sujet, ensuite par le caractère ni trop bon, ni trop méchant du personnage : l'influence aristotélicienne fait parvenir La Taille à une évocation du héros moyen, d'après lui indispensable pour provoquer l'émotion du spectateur. Nous verrons que les personnages peuvent dans beaucoup de cas correspondre à cette description, notamment pour les premiers dramaturges ; néanmoins, cette « médiocrité » du personnage est parfois contredite, et ne nous semble pas être une caractéristique nécessaire de cette esthétique⁸³. Si La Taille en fait, à la suite d'Aristote, une condition de l'émotion, il ne faudrait pas en faire une règle absolue pour l'ensemble de la période.

La Taille évoque encore cet effet émotionnel dans le paratexte de *La Famine*, sa seconde tragédie :

Encor que le subject de ceste Tragedie, madame, pour estre aucunement triste et lamentable, pourroit attrister la divine nature de voz Esprits, si n'ay-je ozé differer à vous le presenter, estant aucunesfois de besoing que les Princes pleurent, mesmes en temps d'affliction. Car quelle joye (je vous supplie) pourroient-ils recevoir au cueur, si leur peuple estoit en perpetuelle tristesse ? quel plaisir, si leurs subjects estoient destruits des Guerres, ou rongez par la vermine du Palais ? Quelle aise, si leur noblesse, harassee du travail des armes, couche souvent à la pluye et au froid ? et quelles delices pourroient-ils gouter en leur Cour, si leur pauvre peuple estoit tousjours

⁸² Jean de La Taille, « De l'art de la tragédie », *op. cit.*, fol. 2-3.

⁸³ Voir notamment *infra*, p. 550-560, et pour un exemple de tragédie qui ne repose pas sur la représentation de personnages moyens, voir l'ensemble de nos analyses sur *La Soltane*, pièce qui oppose une Rose coupable à un Moustapha innocent.

tourmenté et mangé de Gendarmes et de tailles ? Autrement, Madame, il y auroit danger (si les Princes n'avoient autre soing du peuple) que DIEU ne se courrouçast, et ne versast sur leur teste un torrent de feu et de souffre, et que non seulement il exerçast ses jugements terribles sur leur chef, ou leur couronne, mais aussi sur leur maison, et sur toute leur race, ainsi comme vous orrez icy qu'il estendit sur Saul defunct sa vengeance [...].⁸⁴

Au temps des guerres de religion, la tragédie s'impose, parce que la joie des Grands serait une offense faite au peuple et à Dieu face aux troubles sanglants. Or, si La Taille s'adresse ici spécifiquement à une femme, il ne mobilise pas la catégorie du genre lorsqu'il évoque l'effet émotionnel du spectacle : les larmes sont nécessaires « aux Princes », catégorie à laquelle s'intègre la dédicataire. En dehors de ce contexte, d'autres dramaturges évoquent l'effet émotionnel sur le spectateur. Baïf décrit ainsi sa source sophocléenne : « telle est l'art de laquelle il a usé pour esmouvoir les affections et passions des hommes »⁸⁵ : il évoque nettement l'effet émotionnel de la tragédie et l'associe explicitement à sa traduction physique des larmes. De même, à l'ouverture de *Sophonisba* de Saint-Gelais, Corrozet décrit la pièce comme étant « paree des affections et passions tragiques »⁸⁶. Deux éléments se mêlent : là où Saint-Gelais définit apparemment les passions internes au texte, Baïf et La Taille considéreraient plutôt l'effet que la tragédie peut avoir sur le public. L'effet émotionnel de la tragédie est aujourd'hui associé à la *katharsis* aristotélicienne, absente des théories dramatiques du XVI^e siècle. Harold Walter Lawton note l'expression de Bochetel qui, dans la préface d'*Hécube*, indique que la tragédie « en adversité et affliction console nostre esprit troublé »⁸⁷ :

*This last phrase is perhaps the nearest we ever get in the sixteenth century to an effect of tragedy on our mind and its woes, but it is still a long way from Aristotle's formula.*⁸⁸

D'après Helen Purkis, la question des passions n'est pas fondamentale dans les définitions que les dramaturges donnent de la tragédie – elle y voit même l'effet d'un « oubli »⁸⁹. En effet, la notion de passions n'est pas un trait majeur de définition de la tragédie au XVI^e siècle⁹⁰. Néanmoins, l'effet émotionnel est présent chez La Taille, et de manière assez forte

⁸⁴ Jean de La Taille, « A tresillustre Princesse, Marguerite de France, Royne de Navarre », *La Famine*, *op. cit.*, fol. 3v^o-4r^o.

⁸⁵ Lazare de Baïf, *Tragedie de Sophocles intitulee Electra*, *op. cit.*, fol. 76.

⁸⁶ Gilles Corrozet, « Aux lecteurs », dans Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, *op. cit.*, fol. 2.

⁸⁷ Guillaume Bochetel, « Au Roy », dans *Hecuba*, *op. cit.*, fol. 4.

⁸⁸ Harold Walter Lawton, « Sixteenth Century French Tragedy and Catharsis », *op. cit.*, p. 172 : « Cette dernière expression est peut-être la plus proche au XVI^e siècle de l'idée d'un *effet* de la tragédie sur l'esprit et ses malheurs, mais nous sommes encore loin de la formule aristotélicienne » (notre traduction).

⁸⁹ Helen Purkis, *Les Écrits théoriques*, *op. cit.*, p. 90.

⁹⁰ Notons qu'elle le sera bien plus au XVII^e siècle, quoique de manière problématique. Voir Georges Forestier, *La Tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*, *op. cit.*

pour être remarquée. En outre, il faut probablement considérer que l'émotion, en effet assez peu présente dans les textes théoriques, reste implicitement l'un des objectifs de la représentation⁹¹.

Si ce n'est pas le cas chez La Taille, il est bien un paratexte du corpus dans lequel la question émotionnelle permet d'associer théoriquement la tragédie au féminin. Il s'agit de l'« épître à M. Lebrun », placée en tête de la trilogie de Des Masures, proche du manifeste poétique :

Son principal intérêt est de proposer une caractérisation axée sur la réception et non pas seulement la conformité à une norme, qui va se reformuler par une sorte de transaction entre public et dramaturge.⁹²

Catherine Moins montre que Des Masures propose pour « enseigner » le terme de *tragédie* mais pour mieux le redéfinir en jouant sur les attentes du lecteur. C'est en effet dans la perspective protestante, édifiante, que Des Masures entend composer sa tragédie. Or, le dramaturge lie explicitement des considérations poétiques à des catégories qui convoquent implicitement le *gender* :

[...] Mais l'action présente
J'ay cependant rendu entierement exempte
Des mensonges forgez et des termes nouveaux
Qui plaisent volontiers aux humides cerveaux
Des delicates gens, voulans qu'on s'estudie
De rendre au naturel l'antique Tragedie.⁹³

Les amateurs de tragédies à l'antique auraient une constitution « délicate », des cerveaux « humides »⁹⁴. Des Masures donne une description physiologique de ses adversaires, jugée dégradante, qui les associe aux caractéristiques féminines. Et plus loin :

Parquoy si point ne sont agreables mes carmes
Aux esprits desireux des passions et larmes

⁹¹ Dans les *Adages*, Érasme décrit le « *tragicum malum* » par le caractère « *atrox* » de l'événement, par le dénouement funeste mais aussi, à la suite de Quintilien qu'il cite, par le *pathos*. Voir Érasme de Rotterdam, *Les Adages*, dir. J.-C. Saladin, Paris, Les Belles Lettres, 2013, vol. 4, n° 3240 : « *Tragicum malum* », p. 114. Si nous n'avons pas trouvé d'évocation de Quintilien dans le corpus, on peut supposer que l'*Institution oratoire* était suffisamment maîtrisée pour que le *pathos* s'associe à la tragédie. Dans l'*Institution Oratoire* (trad. J. Cousin, t. IV, livre VI, Paris, Les Belles Lettres, 1977), Quintilien oppose en effet l'*ethos*, (« *quod ante omnia bonitate commendabitur, non solum mite ac placidum, sed plerumque blandum et humanum et audientibus amabile atque jucundum* », « ce qui se recommande par la bonté, ce qui n'est pas seulement calme et douceur, mais généralement gentillesse et humanité, agrément et charme pour les auditeurs », *ibid.*, VI, 2, p. 26), qu'il associe à la comédie, au *pathos* (« *Haec pars circa iram, odium, metum, invidiam, miserationem, fere tota versatur* », « Le *pathos* tourne presque tout entier autour de la colère, la haine, la crainte, l'envie, la pitié », *ibid.*, VI, 2, p. 28-29), qui caractérise la tragédie. Il compare ensuite l'orateur à l'acteur, qui doit faire naître ces passions en les ressentant lui-même, indépendamment ou presque de la nature de l'événement rapporté (*ibid.*, p. 33).

⁹² Catherine Moins, « À fausses enseignes. Compromis ou purgation : pédagogie de la réception dans la trilogie de Des Masures », dans *Genre et société. II*, dir. Fr. Wild, Nancy, Presses de l'Université de Nancy 2, 2001, p. 108.

⁹³ Louis des Masures, « Épître à Monseigneur Lebrun », dans *Tragedies Sainctes*, op. cit., fol. 9.

⁹⁴ Sur la théorie des humeurs qui fonde l'attaque, voir *infra*, p. 193-195.

Que peuvent exprimer les autres escrivains
Traitant sujets pour eux et profanes et vains,
Je les laisse admirer d'iceux la libre course
Qui desguise l'histoire et la vérité, pour-ce
Que leur loy le permet.⁹⁵

Les esprits « desireux des passions et larmes » seraient ceux des auteurs et spectateurs de tragédies à l'antique, rejetées par Des Masures comme le lieu de la feinte et de la vanité. Pour dégrader l'adversaire, rien de mieux que de l'associer à l'efféminé, à la « délicatesse » et aux humeurs liquides⁹⁶. Peut-on en tirer des conclusions sur le tragique en général ? Une forme de tragédie est associée par Des Masures à l'effémination de son auteur, et probablement de son spectateur. L'idée de Katharine Goodland, selon laquelle la tragédie s'associe au féminin par les larmes, ce qui peut être pris en mauvaise part, trouve ici son seul point d'application du corpus⁹⁷. Certes, il faut probablement y voir une manière convenue et efficace de dévaloriser l'adversaire, mais l'association demeure⁹⁸.

c. Définir la tragédie ?

Si les dramaturges et théoriciens de la Renaissance ne reprennent pas la matrone horacienne ni la *katharsis* aristotélicienne qui auraient pu permettre d'associer la tragédie au féminin, comment définissent-ils ce genre ? L'effort de définition de la tragédie peut passer par la description de ses origines mais également par son étymologie : c'est d'abord le mot qu'il faut définir. Le plus souvent, c'est l'étymologie du *bouc* qui prévaut, par exemple chez Grévin :

Et pour sçavoir d'où vient ce mot de tragedie, il faut entendre qu'anciennement on donnoit aux poëtes tragiques, pour recompense de leur labeur, un bouc ou bien la corne d'un bouc pleine de vin ; non que le present

⁹⁵ Louis des Masures, « Épître à Monseigneur Lebrun », dans *Tragedies Sainctes*, *op. cit.*, fol. 10.

⁹⁶ Il est cependant d'autres manières d'attaquer le dramaturge, étudiées notamment par Marine Souchier dans « De l'«excellent poète» au «rimailleur» : enquête sur la charge axiologique des diverses dénominations de l'auteur dramatique », dans *Les Mots et les choses du théâtre*, *op. cit.*, p. 59-71.

⁹⁷ Nous reviendrons *infra* sur l'association des larmes à l'effémination, p. 276-279, et plus généralement sur la plainte dans le corpus, p. 444-473.

⁹⁸ Notons que nous retrouvons peut-être une idée de ce genre au XVII^e siècle. Ainsi Corneille écrit-il dans ses textes théoriques en 1660 à propos de la tragédie que : « sa dignité demande quelque grand intérêt d'Etat, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance ». De même, lorsque Hardy entend réaffirmer en 1628 la légitimité de la tragédie, il écrit « Or afin que peu de lignes te répètent mon sentiment sur les parties ès quelles consiste la perfection de la Tragédie, et pour montrer combien ces mauvais Arches tirent loin du but, je dirai que le sujet de tel Poème faisant comme l'âme de ce corps, doit fuir des extravagances fabuleuses, qui ne disent rien, et détruisent plutôt qu'elles n'édifient les bonnes mœurs ; que le vrai style tragique ne s'accorde nullement avec un langage trivial, avec ces délicatesses efféminées, qui pour chatouiller quelque oreille courtisane mécontenteront tous les experts du métier ; que quiconque se soumet en tel ouvrage aux tyrannies de nos derniers censeurs, déchoit du privilège que la vénérable antiquité lui donne pour en venir à son honneur ; que la disposition ignorée de tous nos rimailleurs règle l'ordre de ce superbe Palais, qui n'est autrement qu'un labyrinthe de confusion, sans issue pour ces monstres d'Auteurs [...] ». Cités par Georges Forestier, *La Tragédie française...*, *op. cit.*, p. 5 et 32.

fust de grande valeur, mais plus pour l'honneur d'avoir esté agreable et d'avoir bien faict entre tous. [...] Et pourtant que les Grecs appellent un bouc *τράγος*, de là est venu *τράγωδια*, que nous appellons tragedie.⁹⁹

En 1561, Grévin juge encore important de définir le mot de *tragédie*, que l'étymologie permet de rattacher aux pratiques antiques, avant de donner les caractéristiques du genre. Dans son *Art poétique françois*, Laudun consacre un chapitre entier de son cinquième livre au « Nom de la tragédie » et critique les différentes étymologies proposées par les théoriciens¹⁰⁰. Il reprend l'étymologie du bouc et la complète par celle de « bouë, fange, lie ou limon », censée renvoyer au masque des acteurs tragiques, ainsi que par celle des vendanges, qui ramènerait la tragédie à ses circonstances antiques de représentation. Dans les trois cas, la tragédie n'est pas rapportée au féminin par son nom ou son origine antiques. Melpomène, muse antique de la tragédie et figure féminine – à l'instar des autres muses – n'est que rarement nommée dans nos paratextes¹⁰¹, ne l'est pas toujours lorsqu'il y a des invocations à la muse¹⁰², n'apparaît pas sur les frontispices des pièces, et n'engendre pas, à notre connaissance, d'association entre le féminin et le tragique.

C'est que, si l'interrogation sur le nom et les pratiques antiques de la tragédie apparaît dans les textes critiques, il faut chercher ailleurs l'intérêt des théoriciens de la Renaissance :

Alors qu'Aristote élabore, à partir des réussites athéniennes de la tragédie, une théorie fondée sur les effets esthétiques que peut produire l'agencement efficace d'une action, la tradition latine est surtout soucieuse de proposer les règles (*praecepta*) d'un genre défini par ses personnages (héroïques et princiers), par un niveau de style élevé, par une matière déplorable et par les attentes du public.¹⁰³

⁹⁹ Jacques Grévin, « Brief discours », *op. cit.*, n. p. Notons que dans la préface à ses *Satyres Françaises* en 1604, Jean Vauquelin de La Fresnaye livre à nouveau cette étymologie du terme de *tragédie*, rapportée au « bouc » grec, dans *Art poétique*, *op. cit.*, II, v. 429 *sqq.* p. 87. De même, nous la retrouvons dans la lettre à Cangrande de Dante, voir Dante Alighieri, « Epistole XIII », dans *Le Opere Latine*, éd. L. Coglievina, R. J. Lokaj, G. Savino, Roma, Salerno Editrice, 2005, p. 698-701.

¹⁰⁰ Pierre de Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, *op. cit.*, p. 277-279.

¹⁰¹ Jean Barnet l'évoque notamment dans une épigramme au comte de Salm dans le paratexte de *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy* : « MELPOMENE non ergo timet se nostra pusilla / Ante tuos cultus sistere, magne comes » : « Notre petite Melpomène ne craint donc pas de se tenir devant vous, grand comte » (notre traduction), *op. cit.*, n. p. Nous la trouvons également mentionnée dans un poème de Jacques Ligerius à Garnier avant *Cornélie*, dans *Les Tragédies de Robert Garnier*, *op. cit.*, fol. 37r, dans des poèmes de « Petrus Amyus » à Garnier pour *Marc-Antoine*, *op. cit.*, fol. 73v°, pour *Hippolyte*, *op. cit.*, fol. 112v° et pour *Les Juïves*, *op. cit.*, fol. 256v°. Pour toutes ces occurrences, Melpomène est nommée par des écrivains qui ne sont pas les dramaturges eux-mêmes et dans des paratextes écrits en latin ; il nous semble qu'en français, les auteurs choisissent plus facilement « le bouc » ou « le cothurne » pour désigner paraphrastiquement la tragédie.

¹⁰² Gabriel Bounin évoque dans le poème liminaire qui suit l'épître dédicatoire « *tragicis mea Musa theatris* [...] », mais n'emploie pas le nom de Melpomène, dans *La Soltane, tragédie par Gabriel Bounin, lieutenant de Chasteau-rous en Berry*, Paris, G. Morel, 1561, n. p. [Consulté en ligne le 10/05/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71728z>]. De même, lorsque La Taille indique écouter Dieu plutôt que les muses antiques à l'ouverture de *Saül*, il prétend refuser « [sa] Thalie aussi de qui [son] nom se tire », et non Melpomène, « Invocation à Dieu », *Saül le Furieux*, *op. cit.*, fol. 6v°.

¹⁰³ Olivier Millet, « Les premiers traicts... », *op. cit.*, p. 11-12.

À la suite d'Horace, c'est ainsi l'élaboration de préceptes qui préoccupe les théoriciens de la tragédie à la Renaissance. Les théoriciens de la Renaissance s'appliquent peu à définir la tragédie mais s'intéressent plutôt, comme Jean de La Taille l'exprime dans son « Art de la tragédie », à dresser les contours du « sujet » tragique et de « l'art » du genre¹⁰⁴. Non sans précaution, et pour la clarté de l'exposition, nous étudierons séparément et successivement ces deux aspects, qui permettent d'envisager différemment la question féminine.

3. Le « sujet » tragique

C'est avant tout le « sujet » de la tragédie qui permet de définir ce genre : or, les personnages et ce qui leur arrive sont les deux données les plus récurrentes permettant de définir le sujet tragique, en l'opposant notamment au sujet comique.

a. *Les personnages, du masculin au féminin*¹⁰⁵

L'élément le plus fréquemment donné pour distinguer la tragédie de la comédie est la noblesse de son personnel. Dans la définition qu'Aristote donne de la tragédie, la « noblesse » des actions renverrait moins à une donnée sociale qu'à une dimension éthique¹⁰⁶ : la nécessité de la noblesse sociale du personnage provient plutôt d'Horace et des grammairiens. Cette définition du personnel dramatique par son statut social n'est pas sans conséquence sur la représentation que la tragédie peut donner du féminin, puisqu'elle met en scène des reines, des femmes nobles, et des suivantes. En outre, le sexe des personnages, affirmé moins nettement que la noblesse, apparaît au moins implicitement, et parfois explicitement, dans la description théorique des personnages tragiques.

i. Des grammairiens à Josse Bade : des personnages masculins

Vers le milieu du XVI^e siècle, les dramaturges entreprennent de réinscrire leur pratique théâtrale dans la continuité du théâtre antique en la distinguant de la production dite médiévale. Or, l'opposition entre comédie et tragédie, héritée du théâtre antique, est la différence essentielle entre le théâtre de la Renaissance et le théâtre médiéval, qui ne repose

¹⁰⁴ Jean de La Taille, « De l'art de la tragédie », *op. cit.*, fol. 1r^o-6v^o.

¹⁰⁵ Rappelons qu'au XVI^e siècle, le terme de *personnage* est concurrencé par celui d'*acteur* qui ne renvoie pas toujours au « comédien ». Sur cette question, nous renvoyons à l'article de Bénédicte Louvat-Molozay qui rend compte de l'évolution de ces termes, et d'autres qui sont dans leur constellation, à partir d'un corpus de textes théoriques et de listes de personnages : Bénédicte Louvat-Molozay, « Les noms du *personnage* de théâtre de Laudun à d'Aubignac », dans *Le Lexique métalittéraire français (XVI^e-XVII^e siècles)*, dir. M. Jourde et J.-C. Monferran, Genève, Droz, 2006, p. 107-122.

¹⁰⁶ Marvin T. Herrick, *The fusion...*, *op. cit.*, p. 60-61.

pas sur cette séparation des genres¹⁰⁷. Pourtant, cette opposition passe par les grammairiens médiévaux, Evanthius-Donat et Diomède : en ce sens, les théoriciens ne se départissent pas de l'idée « traditionnelle », médiévale, du tragique¹⁰⁸. Donat-Evanthius (*De tragædia et comædia*) et Diomède (*Ars grammatica*) sont en effet deux sources essentielles pour les théories de la tragédie au XVI^e siècle¹⁰⁹. Chez ces auteurs, nous n'avons pas trouvé d'association spécifique du tragique au féminin. Néanmoins, dans la définition qu'ils donnent du genre, plusieurs éléments problématissent la présence du féminin dans la tragédie.

« Les grammairiens avaient donné la première place à la comédie et avaient déduit une définition de la tragédie de celle de la comédie »¹¹⁰. Donat-Evanthius écrit :

*Inter Tragædiam autem et Comædiam cum multa, tum imprimis hoc distat, quod in Comædia mediocres fortunæ hominum, parvi impetus periculorum, laetique sunt exitus actionum, at in Tragædia omnia contraria, ingentes personae, magni timores, exitus funesti habentur. Et illic turbulenta prima, tranquilla ultima : in Tragædia contrario ordine res aguntur. Tum quod in Tragædia fugienda vita, in Comædia capessenda exprimitur. Postremo, quod omnis Comædia de fictis est argumentis, Tragædia saepe ab historica fide petitur.*¹¹¹

Evanthius tire du contraste entre la comédie et la tragédie six critères de définition : les personnages d'abord, qui sont de fortune médiocre dans un cas, issus de la noblesse dans l'autre ; le danger que représente l'intrigue ; le dénouement ; le déroulé général de l'intrigue, du bonheur au malheur dans un cas, du malheur au bonheur dans l'autre ; la conception générale de la vie ; l'origine de l'intrigue, fictive ou historique. Evanthius ne caractérise pas de façon genrée les personnages, mais ceux-ci sont des « *homin[es]* » dans la comédie et des « *personae* » dans la tragédie. Chez Diomède, nous trouvons d'abord une définition de la tragédie, souvent reprise au XVI^e siècle :

¹⁰⁷ Charles Mazouer, *Le Théâtre de la renaissance*, op. cit., p. 11-12.

¹⁰⁸ Dans « L'idée de la tragédie en France avant Jodelle », op. cit., Lanson voit chez Scaliger notamment la réconciliation des idées antique et médiévale de la tragédie.

¹⁰⁹ Sur ce point, voir notamment Helen Mary Purkis, *Les Écrits théoriques sur le théâtre au XVI^e siècle*, op. cit. Elle prouve le caractère déterminant des grammairiens pour plusieurs points de définition du genre tragique. Voir également Enrica Zanin, *Fins tragiques*, op. cit., p. 109-122, ou, pour un exemple précis, celui de Jacques Grévin, voir Bernard Weinberg, « The Sources of Grévin's Ideas on Comedy and Tragedy », *Modern Philology*, vol. 45, n° 1, août 1947, p. 46-53.

¹¹⁰ Helen Mary Purkis, *Les Écrits théoriques...*, op. cit., p. 65.

¹¹¹ Evanthius, *De tragædia et comædia*, cité par Lawton, *Handbook*, op. cit., p. 10. « Quoiqu'il y ait de nombreuses différences entre la tragédie et la comédie, elles diffèrent surtout en ce que, dans la comédie, les hommes sont de médiocre fortune, les dangers peu pressants, l'issue joyeuse, tandis que, dans la tragédie, tout est au contraire : les personnages sont nobles, les peurs grandes et l'issue funeste. Dans la première, le début est agité, la fin tranquille ; dans la tragédie les événements suivent le déroulement inverse. En outre, dans la tragédie la vie paraît devoir être fuie ; dans la comédie, elle paraît digne d'être vécue. Enfin, toute la comédie provient d'arguments inventés ; la tragédie est souvent tirée de la vérité historique » (notre traduction). Si ce texte a longtemps été attribué à Donat, parce qu'il est en tête de ses commentaires de Térence, on l'attribue aujourd'hui à Evanthius.

*Tragœdia est heroicae fortunae in adversis comprehensio*¹¹².

Au-delà de la notion de « *comprehensio* », Diomède, comme Evanthius, propose moins une définition du spectacle que du sujet tragique, toujours sans genrer le personnage typique de la tragédie. Ensuite, Diomède propose lui aussi une comparaison systématique des deux genres :

*Comœdia a tragœdia differt, quod in tragœdia introducuntur heroes duces reges, in comœdia humiles atque privatae personae ; in illa luctus exilia caedes, in hac amores, virginum raptus : deinde quod in illa frequenter et paene semper laetis rebus exitus tristes et liberorum fortunarumque priorum in peius adgnitio.*¹¹³

Diomède établit trois critères de distinction : la noblesse des personnages ; la nature de l'événement représenté ; le cheminement de l'intrigue. Cette fois, les personnages sont présentés de façon genrée. Si l'accumulation asyndétique « *luctus exilia caedes* » omet le complément du nom et pourrait s'appliquer aussi bien aux hommes qu'aux femmes, la description antérieure des personnages, « *heroes duces reges* » oriente le sujet vers la mise en scène de personnages masculins. Au contraire, si les personnages comiques sont d'abord décrits par le terme neutre de « *personae* », c'est ensuite la jeune fille qui est donnée en exemple : l'amour et l'enlèvement de la jeune fille sont des sujets dignes non de tragédie mais de comédie. À ce stade, il y aurait une répartition genrée du personnel dramatique en fonction du genre théâtral : les malheurs des femmes (nécessairement amoureux) seraient réservés à la comédie quand les malheurs des hommes (politiques et militaires) auraient la dignité requise pour figurer en tragédie.

Dans les *Praenotamenta* à son édition des comédies de Térence, Josse Bade propose en 1493 puis en 1502 une réflexion sur de nombreuses questions théoriques, qui s'inspire largement de Diomède et Donat¹¹⁴. Il écrit :

Tragœdia, ut refert Diomedes, est heroicae fortunae in adversis comprehensio [...] Tragœdia est quidam ludus metricè compositus in quo principaliter ostenditur fragilitas humanarum rerum. Nam reges et principes qui se primum perbeatos et perquam feliciter arbitrantur, in fine tragœdiarum in extremam miseriam redacti exclamationibus et

¹¹² Diomède, *Ars grammatica, liber III*, cité par Lawton, *Handbook...*, *op. cit.*, p. 22-23. « La tragédie saisit la fortune des héros dans l'adversité » (notre traduction). Comme le note Lawton, *ibid.*, p. 27, le terme de *comprehensio* est difficile à traduire.

¹¹³ *Ibid.*, p. 22-23. « La comédie diffère de la tragédie en ce que la tragédie met en scène des héros, des chefs militaires et des rois, quand la comédie représente des personnages humbles et particuliers ; dans la première, tristesses, exils et événements sanglants ; dans la seconde, liaisons amoureuses et enlèvements de jeunes filles ; elles diffèrent également parce que dans la première, souvent et même presque toujours, le début joyeux devient fin malheureuse et les enfants reconnaissent leur chagrin et changent de fortune » (notre traduction).

¹¹⁴ D'après Jean-Charles Monferran, le texte de Josse Bade était probablement une référence maîtrisée mais peu citée car considérée comme scolaire. Voir Jean-Charles Monferran, « Introduction », dans Pierre Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, *op. cit.*, p. xxix.

*dedignationibus caelum et terram confundunt, omniaque et caelestia et terrestria incusant.*¹¹⁵

Il oppose la comédie, qui présente des personnages médiocres et une intrigue sans véritable danger, à la tragédie, qui met en scène la chute des rois et des princes. Nous retrouvons les « *reges et principes* » : le héros typique de tragédie reste masculin, même si l'idée est moins développée. Plus loin, Bade cherche à établir une série de différences entre la tragédie et la comédie dont voici la première :

*Tragœdia saepe ex historia, id est ex re gesta componitur, licet fabulosa admisceantur.*¹¹⁶

Il poursuit :

*Secunda potest esse quod tragœdia semper est de altissimis personis et in altisono stilo conscripta. Comœdia vero de mediocribus et in mediocri stilo facta. Tertia est quod tragœdia in principio est laeta, ostendens pompas, gloriam, magnificentiasque magnatum et nobilium. In fine autem tristissima, ostendens reges et principes ad mendicitatem usque ad ultimam desperationem aliquando redactos, et ita vitam fugiendam continet. Comœdia autem in principio suspensa est et in medio turbulenta, nam in eo solent omnes personae semel deludi et conturbari. In fine autem omnes in gratiam redeunt. Itaque tragœdia principium laetum et finem tristem habet. Comœdia contra principium ambiguum et satis tristem continet, finem autem lenissimum.*¹¹⁷

Josse Bade réordonne mais conserve les mêmes critères que les grammairiens. C'est d'abord l'origine du sujet, fictive ou historique, qui fait le partage entre les genres. Ensuite, l'élévation des personnages et conséquemment, celle du style. Nous retrouvons le cheminement de l'intrigue et la conception générale de la vie. Bade reprend les « *reges et principes* » tragiques et, *a contrario*, les « *personae* » de la comédie. Le personnage tragique typique serait-il masculin, quand le personnage comique serait neutre ? Les théoriciens ne développent pas cette idée, mais, lorsqu'ils évoquent des personnages tragiques, ceux-ci sont masculins.

¹¹⁵ Josse Bade, *Praenotamenta*, dans Lawton, *Handbook...*, *op. cit.*, p. 28. « Comme l'énonce Diomède, la tragédie représente la fortune des héros dans l'adversité. La tragédie est un genre de texte souvent écrit en vers qui représente surtout la fragilité des choses humaines. Car les rois et les princes qui se croient d'abord heureux et bénis sont réduits à la fin des tragédies à une misère extrême et emplissent le ciel et la terre de leurs exclamations indignées, blâmant ciel et terre » (notre traduction). Sur les sources de Bade, voir Bernard Weinberg, « Badius Ascensius and the Transmission of Medieval Literary Criticism », *op. cit.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 28. « La tragédie prend souvent son sujet de l'histoire, c'est-à-dire des événements qui se sont vraiment passés, même si elle peut introduire des éléments fictifs » (notre traduction).

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 28-30. « La deuxième différence peut résider en ceci que la tragédie s'intéresse toujours aux personnes de rang élevé et qu'elle est écrite en style élevé. Au contraire, la comédie s'intéresse aux personnes de fortune médiocre et s'écrit en style moyen. La troisième différence : la tragédie est à son début heureuse, elle montre les pompes, la gloire, la magnificence des hommes nobles. Au contraire, à la fin elle est très triste, représente les rois et les princes réduits à la mendicité et au plus profond désespoir, et la vie paraît dès lors devoir être fuie. Au contraire, la comédie est à ses débuts incertaine, et agitée au milieu, car tous les personnages semblent trompés et perplexes. À la fin pourtant, ils retrouvent tous leur fortune. C'est pourquoi la tragédie a un début heureux et une fin triste. Au contraire, la comédie a un début agité et contenant un certain degré de tristesse, mais une fin au contraire très joyeuse » (notre traduction).

Ainsi, les trois théoriciens relèvent les mêmes éléments pour distinguer la tragédie de la comédie : la noblesse du personnel, le style élevé, le passage du malheur au bonheur, et, pour Donat-Evanthius et Josse Bade, le fait que la tragédie s'appuie sur un argument historique et non inventé¹¹⁸, ainsi que la conception générale de la vie. Ces textes à eux seuls, écrits en latin mais maîtrisés des auteurs tragiques du XVI^e siècle, livrent d'ores et déjà une série de critères pour définir la tragédie. Or, l'opposition fondamentale à la comédie détermine chez Diomède et Bade une distinction entre des sujets comiques centrés autour de femmes et des sujets tragiques tirés d'histoires d'hommes. Cependant, à l'ouverture du corpus, c'est moins l'opposition à la comédie qui définit la tragédie que la comparaison à la moralité, forme théâtrale courante dans la France de l'époque.

ii. L'opposition initiale à la moralité : des personnages toujours masculins

Sans revenir sur le conflit qui oppose les deux arts poétiques de Sébillet et de Du Bellay, nous pouvons constater que la production théâtrale, quoiqu'elle ne soit au cœur ni de l'un ni de l'autre, rend compte des modalités de leur différence. Francis Goyet a montré que le rapport aux modèles constitue une « ligne de partage » qui oppose les Anciens aux Modernes : d'un côté, il s'agit de poursuivre l'expérience à partir des formes françaises, et de l'autre, de reproduire la démarche des auteurs antiques pour les égaier¹¹⁹. Ainsi, Du Bellay veut restaurer un théâtre à l'antique qui balaie l'esthétique des moralités et farces, tandis que

¹¹⁸ Cette idée, également présente chez Aristote (*Poétique*, 1451b, *op. cit.*, p. 98-99) reste débattue au fil du XVI^e siècle. Scaliger la reprend à son compte en 1561 mais considère qu'elle n'est pas une loi absolue : « *Quum igitur ex historia argumenta petant, curandum est ne multum ab ea deflectantur* » (*Poetices Libri Septem*, (vi), cité par Lawton, *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*, *op. cit.*, p. 133. « Ainsi, quand ils empruntent leur sujet à l'histoire, ils doivent prendre garde à ne pas s'en éloigner » (notre traduction)). Vers la fin du siècle, François d'Amboise conteste quant à lui la répartition entre le sujet historique pour la tragédie et le sujet inventé pour la comédie – cependant, il ne le fait pas pour introduire des sujets inventés en tragédie mais au contraire pour justifier l'irruption d'un sujet historique dans sa comédie : dans l'« Avant-Jeu » des *Néapolitaines*, il indique que l'histoire qu'il met en scène en comédie est vraie mais récréative et peut donc faire exception à la règle. Voir François d'Amboise, « Avant-jeu », cité par Lawton, *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*, *op. cit.*, p. 83-83. En 1605, Vauquelin propose un point de vue original sur la question. Dans la première partie de *l'Art poétique*, il traduit les vers d'Horace et considère qu'il vaut mieux reprendre un sujet déjà traité dramatiquement pour des raisons de facilité (*Art poétique*, I, v. 890-904, p. 52-53). Dans la deuxième partie, l'analyse est un peu différente : il considère que les guerres de religion ont fourni un répertoire approprié pour le genre tragique (*Ibid.*, II, v. 1109-1112, p. 124). Immédiatement, il réaffirme la nécessité de puiser le sujet tragique chez les Anciens (*Ibid.*, II, v. 1113-1116, p. 124-125), mais justement parce que l'ancienneté du sujet donne au dramaturge une plus grande liberté : puisque les contemporains n'ont pas connu les événements représentés, le dramaturge peut s'écarter du « vray ». Que faire alors des événements des guerres de religion ? Il conclut dans une adresse à la France : « Tes massacres cruels aux beaux ans qui suivront / Aux Poètes Tragics de sujets serviront », *ibid.*, II. 1129-1130, p. 125. Notons qu'au livre III, Vauquelin appelle aussi au développement des tragédies à sujet biblique (*ibid.*, III, v. 881 *sqq.*, p. 172-174).

¹¹⁹ Voir Francis Goyet, « Introduction », dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 18 *sqq.*

Sébillet insiste sur la valeur de ce théâtre national. Dans ces deux cas, la tragédie antique est définie par opposition à la moralité française.

Après une partie dédiée aux règles générales de la poésie, Sébillet se consacre dans une deuxième partie aux différents genres poétiques. C'est le chapitre VIII, intitulé « Du dialogue, et ses espèces, comme sont l'Eclogue, la Moralité, la Farce » qui nous intéresse particulièrement¹²⁰. S'y trouve cette phrase souvent citée par la critique :

La Moralité Françoisse represente en quelque chose la Tragédie Gréque et Latine, singulièrement en ce qu'elle traite fais graves et Principaus. Et si le François s'estoit rengé à ce que la fin de la Moralité fut toujours triste et doloireuse, la Moralité seroit Tragédie¹²¹.

La critique considère que la première phrase témoigne de la confusion proposée par Sébillet entre moralité et tragédie¹²². Sébillet paraît pourtant assez nuancé : la formule « represente en quelque chose » rend compte de l'imperfection de la correspondance. La moralité aurait pris le relais de la tragédie pour ce qui est de l'argument sérieux et consacré à des personnages importants, non genrés puisqu'ils n'apparaissent que dans l'adjectif « principaux », mais sans s'obliger à respecter le critère de l'issue douloureuse. Sébillet marque une continuité entre la tragédie antique et la moralité mais ne néglige pas leurs différences, qu'il explique plus bas par le « naturel des Français ». Plus loin, il dégage les caractéristiques de la moralité, puis il passe au théâtre comique et nuance encore l'équivalence entre la tragédie et la moralité :

Nos Moralités tiennent lieu entre nous de Tragédies et Comédies indifféremment : et nos Farces sont vrayement ce que les Latins ont appellé Mimes ou Priapées.¹²³

La moralité remplace non seulement la tragédie, mais aussi la comédie : Sébillet insiste sur le mélange tonal qui constitue la moralité française. Il constate que le théâtre français n'a pas respecté la séparation des genres telle qu'elle s'opérait dans l'Antiquité et, loin de confondre les deux genres, il ne situe donc pas la moralité dans la continuité directe de la tragédie antique. La tragédie et la comédie sont opposées aux priapées, dont le thème et le ton sont genrés – Sébillet ne développe pas ce point. Le théoricien poursuit la définition de la tragédie antique en proposant deux critères, la gravité du propos et le dénouement malheureux :

Car en la Moralité nous traittons, comme les Grecs et Latins en leurs Tragédies, narrations de fais illustres, magnanimes et vertueus, ou vrays, ou au moins vraysemblables : et en prenons autrement ce que fait a

¹²⁰ Thomas Sébillet, *Art poetique françois*, *op. cit.*, fol. 60v°-64v°.

¹²¹ *Ibid.*, fol. 62v°.

¹²² Voir par exemple Paulette Leblanc pour qui Sébillet « ne voit pas de différence de nature entre la moralité et la tragédie », dans *op. cit.*, p. 54, ou encore Jean-Claude Ternaux, « Les débuts de la tragédie : la référence aux anciens dans les paratextes français du XVI^e siècle », dans *Préface et critique. Le paratexte théâtral...*, *op. cit.*, p. 190.

¹²³ Thomas Sébillet, *Art poétique françois*, *op. cit.*, fol. 64r°.

l'information de nos mœurs et vie, sans nous assuettir a douleur ou plaisir d'yssue.¹²⁴

La définition se complète : les faits sont « illustres », c'est-à-dire célèbres et probablement issus de la vie de personnages eux-mêmes illustres ; le genre a une valeur morale, puisque les faits sont « magnanimes et vertueux » et qu'ils ont un effet sur les mœurs des spectateur (« a l'information de nos mœurs et vie ») ; enfin, les faits doivent être « ou vrais, ou au moins vraysemblables »¹²⁵. Quoique consacrée à la moralité française, l'analyse de Sébillet permet de dégager les traits qui constituent pour lui la tragédie à l'antique, à savoir la gravité du propos, la magnanimité des faits représentés et le dénouement malheureux. La tragédie et la moralité sont définies comme des « narrations » : ce n'est pas le mode de représentation qui intéresse Sébillet, mais bien le sujet (« fais ») et l'effet sur le spectateur. Contrairement aux grammairiens, Sébillet ne décrit pas spécifiquement les personnages tragiques, puisqu'il place les sèmes de la noblesse et de la gravité dans une série d'adjectifs, « graves et Principaux », puis « illustres, magnanimes et vertueux ».

La démarche de Sébillet fait écho à celle de Lazare de Baïf dans la « Diffinition de tragedie » qu'il offre à l'ouverture de sa traduction d'*Electra* :

Diffinition de tragedie

Tragedie est une moralite composee des grandes calamitez, meurtres et adversitez survenues aux nobles et excellentz personnages, comme Ajas, qui se occit pour avoir este frustre des armes d'Achilles. Oedipus qui se creva les yeux apres quil luy fut declaire comme il avoit eu des enfans de sa propre mere, après avoir tue son pere. Et plusieurs autres semblables.¹²⁶

Ce texte de 1537 est un « préambule indispensable, car on ne connaissait pas alors d'autre forme vivante de théâtre sérieux que le mystère et la moralité »¹²⁷. Si Baïf postule apparemment une équivalence, c'est pour mieux « préciser ensuite les éléments spécifiques » qui définissent proprement la tragédie à l'antique¹²⁸, à la suite de l'extension du nom « composee de ». À nouveau, ce n'est pas le mode de représentation qui intéresse mais le sujet, l'événement représenté. Baïf ne caractérise pas de façon genrée les « nobles et excellentz personnages », mais en donne deux exemples masculins, Ajax et Œdipe.

Voici le début de la définition que Robert Estienne donne de la tragédie dans son dictionnaire latin de 1536 :

¹²⁴ *Ibid.*, fol. 62v°-63r°.

¹²⁵ La nuance apportée par la notion de vraisemblance, peut-être héritée d'Horace, ou de Donat-Evanthius, a évidemment son importance. Sur cette notion, voir *infra*, note n°190, p. 69.

¹²⁶ Lazare de Baïf, *Tragedie de Sophocles intitulee Electra*, *op. cit.*, fol. Aii r°.

¹²⁷ Georges Forestier, *La Tragédie française*, *op. cit.*, p. 3.

¹²⁸ Sabine Lardon, « L'importance des préfaces des premiers traducteurs pour la codification de la tragédie à la Renaissance », *op. cit.*, p. 275.

Tragædia. Genus poematis grande, in quo heroes introducuntur, duces, reges. Item, Luctus, exilia, caedes. In hac tristes exitus, et liberorum, fortunarumque priorum in peius agnitio.[...]¹²⁹.

Nous retrouvons plusieurs éléments observés : les personnages héroïques masculins, héros, chefs et rois ; l'énumération d'évènements malheureux pour décrire le sujet tragique ; le dénouement malheureux enfin. Dans son *Dictionarium Latinogallicum* de 1543, Estienne propose une définition plus proche de la démarche de Baïf et Sébillet :

TRAGÆDIA / tragædiae. Une sorte d'ancienne moralité, ayant des personnages de grans affaires, Comme roys, princes, et autres, et dont l'issüe estoit tousjours piteuse.¹³⁰

Robert Estienne indique lui aussi l'imperfection de la correspondance (« une sorte de »), puis précise les caractères spécifiques de cet ancien genre : les grands personnages et le dénouement malheureux. Les personnages tragiques sont décrits socialement mais non de façon genrée (« personnages de grans affaires »). Cependant, les deux exemples donnés, « roys, princes », qui traduisent les « reges et principes », sont également masculins. La liste est ouverte (« et autres »), mais le prototype du personnage tragique reste masculin.

Dans la seule phrase de la *Deffence et Illustration* qu'il consacre au théâtre, Du Bellay affirme, contrairement aux auteurs que nous venons d'étudier, qu'il faut oublier la production médiévale et revenir aux modèles antiques :

Quant aux comédies et tragédies, si les rois et les républiques les voulaient restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les farces et moralités, je serais bien d'opinion que tu t'y employasses, et si tu le veux faire pour l'ornement de ta langue, tu sais où tu en dois trouver les archétypes.¹³¹

Là où Baïf, Sébillet et Estienne constatent une continuité mais un changement de paradigme, Du Bellay affirme simplement que la production théâtrale française relève de l'usurpation de la « dignité » du modèle antique mais ne développe son analyse¹³², et, dans son optique de condamnation, ne décrit pas le sujet, les personnages tragiques, ou la poétique tragique.

¹²⁹ Robert Estienne, *Dictionarium seu Latinae linguae thesaurus*, op. cit., fol. 1660. Nous avons consulté l'édition de 1536 mais Mariangela Miotti montre que cette définition apparaît dès 1531.

¹³⁰ Cité par Paulette Leblanc, op. cit., p. 48. En 1536, il en donnait une définition latine selon laquelle, dans la tragédie « heroes introducuntur, duces, reges ». Voir supra, p. 36.

¹³¹ Joachim Du Bellay, *Deffence et illustration de la langue française* [1549], livre II, ch. 4, « Quels genres de poèmes doit élire le poète français », dans *Les Regrets*, op. cit., p. 265.

¹³² Contrairement à Sébillet, Du Bellay paraît considérer que l'opposition des farces et des moralités françaises est l'équivalent de l'opposition entre comédies et tragédies antiques. Finalement, son analyse, moins développée et moins fine peut-être, implique une plus grande continuité entre la production antique et la production médiévale. C'est d'ailleurs, nous semble-t-il, une des manières de comprendre la réponse que fait Barthélémy Aneau à Du Bellay sur cette question : « *Quant aux Comédies et Tragédies.* – De comédies Françaises en vers : certes je n'en sais point. Mais des Tragédies assez, et de bonnes, si tu les susses connaître. Sur lesquelles n'usurpe rien la farce, ni la Moralité (comme tu estimes) : ains sont autres Poèmes à part » (Barthélémy Aneau, *Quintil Horatian*, cité par Francis Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, op. cit., p. 218).

La tragédie est, au début de la production théâtrale à l'antique, définie au miroir de la moralité, par un jeu de ressemblances et de différences. Pour les auteurs étudiés, les deux genres présentent noblesse du personnel et gravité du propos et sont essentiellement distingués par le dénouement, nécessairement malheureux dans le cas tragique, libre pour la moralité. Même si cela est moins prégnant que chez les grammairiens, le personnage tragique typique reste masculin. Le rapport à la moralité entraîne une autre conséquence sur le personnel tragique : le refus des personnes « fainctes ». Ce refus est implicite dans la définition des deux types de moralités selon Sébillet, la première intitulée « Tragédie grecque ou latine », et l'autre, « Seconde espèce de moralité » :

en laquelle nous suivons allégorie ou sens moral (d'où encore retient-elle l'appellation), traitant ou proposition Morale, et icelle déduisant amplement sous feinte de personne attribuée à ce que véritablement n'est homme ni femme : ou autre Enigme et allégorie faisant à l'instruction des mœurs.¹³³

En opposant ces deux types de moralité, Sébillet exclut la « feinte de personne », qui échappe au *gender*, de la tragédie à l'antique – il mentionne les femmes et leur donne une place inédite dans la description des personnages. Cette exclusion des personnes « fainctes » est réaffirmée avec plus de force par Jean de la Taille quand il écrit qu'il faut, surtout dans la tragédie à sujet biblique :

se garder d'y faire parler des personnes qu'on appelle fainctes et qui ne furent jamais, comme la Mort, la Verité, l'Avarice, le Monde, et d'autres ainsi, car il faudroit qu'il y eust des personnes ainsi de mesmes contrefaittes qui y prinssent plaisir.¹³⁴

D'après La Taille, c'est l'impossibilité de l'identification (il faudrait être « contrefait » comme une personne « faincte » pour prendre plaisir au spectacle) qui justifie l'exclusion de ce type de personnages – il aurait pu invoquer un argument religieux, puisqu'il vient de poser le cadre du sujet biblique, mais il préfère un argument anthropologique et esthétique. Ainsi, le rapport du public au personnage se concevrait en partie par l'identification – doit-on considérer que le *gender* en fait partie, et qu'un homme s'identifierait plus facilement à un homme, et une femme, à une femme, ou qu'un homme et une femme s'identifieraient plus

Aneau refuse la notion d'usurpation et oppose à Du Bellay le constat d'une pure altérité, mettant ainsi l'accent sur une faiblesse de la rapide analyse proposée par le poète de la Pléiade. La démarche qui oppose Sébillet et Du Bellay est de fait très différente : Sébillet décrit, Du Bellay prescrit. Dans les deux cas cependant, l'opposition entre comédie et tragédie, du moins pour le théâtre antique, ne fait pas débat. Les deux poéticiens proposent donc deux analyses différentes de la production théâtrale. L'opposition majeure entre eux relève du choix des modèles. Du Bellay prescrit de chercher les archétypes chez les Grecs et Latins, et Sébillet du côté des Français. Finalement, les deux solutions seront adoptées au XVI^e siècle – cependant, Sébillet enregistre en effet un état du théâtre qui n'est pas celui qui nous occupera, puisque notre corpus sera avant tout constitué du théâtre à l'antique.

¹³³ Thomas Sébillet, *L'Art poetique françois*, *op. cit.*, fol. 63r^o et v^o.

¹³⁴ Jean de La Taille, « De l'art de la tragédie », *op. cit.*, fol. 3v^o.

facilement à un personnage qui relève des catégories genrées ? Cet argument n'est jamais avancé par les théoriciens. Quoi qu'il en soit, dans la deuxième phase de description du sujet tragique, lorsque les théoriciens le définissent par opposition à la moralité, ils conservent majoritairement l'idée de personnages masculins.

iii. Les personnages de Peletier à Laudun : l'apparition des femmes

Rapidement, les théoriciens délaissent l'opposition à la moralité et reprennent l'opposition antique, validée par les grammairiens, à la comédie. Dans son *Art poétique* de 1555, Jacques Peletier fait encore du type de personnages le premier critère de distinction entre les deux genres :

La comedie et la tragedie ont de commun, qu'elles contiennent chacune cinq Actes, ni plus ni moins. Au demeurant, elles sont toutes diverses. Car au lieu des personnes Comiques, qui sont de basse condicion : an la Tragedie s'introduisent Roes, Princes e grans signeurs. E au lieu qu'an la Comedie les choses ont joyeuse issue : an la Tragedie, la fin et tousjours luctueuse e lamantable ou horrible à voer.¹³⁵

Peletier suit la démarche de Diomède et Bade : les personnages de la Comédie sont décrits de façon neutre sur le plan du genre, comme des « personnes », tandis que les personnages tragiques sont « Roes, Princes et grans signeurs ». Scaliger établit également trois critères de distinction entre la comédie et la tragédie : « *personarum conditione, fortunarum negotiorumque qualitate, exitu* »¹³⁶. La condition des personnages est à nouveau le premier – sans compter que le second chez Scaliger est lié à la condition sociale des personnages et constitue aussi un critère d'opposition à l'épopée qui peut représenter des personnages de basse condition¹³⁷. Le *gender* paraît d'autant moins important chez lui qu'il cite des personnages tragiques aussi bien masculins que féminins lorsqu'il évoque l'opposition du sujet hérité et du sujet inventé en tragédie et en comédie :

*Differt autem a tragœdia in eo quoque : illa enim accepti ex historia et rem et nomina primaria, ut Agamemnonis, Herculis, Hecubae, aliqua affingit ; at comœdia fingit omnia, atque personis, maxima ex parte, pro re imponit nomine [...].*¹³⁸

¹³⁵ Jacques Peletier du Mans, *L'Art Poétique*, op. cit., fol. 71-72.

¹³⁶ Scaliger, *Poetices libri septem*, cité par Lawton, *Handbook*, op. cit., p. 129 : « la condition des personnages, le type de fortune et d'affaires, le dénouement » (notre traduction).

¹³⁷ *Ibid.*, p. 133.

¹³⁸ Scaliger, *Poetices Libri Septem*, (vi), cité par Lawton, *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*, op. cit., p. 134. « La comédie diffère également de la tragédie en ceci : la tragédie tire son sujet, son titre, et ses personnages titres de l'histoire, comme Agamemnon, Hercule, Hécube, même si elle peut parfois les inventer ; tandis que la comédie invente son sujet entier et nomme ses personnages d'après l'intrigue, pour la plus grande part » (notre traduction).

Scaliger tient compte d'un personnage féminin, Hécube, héroïne de la traduction de Bochetel, mais ne fait pas du *gender* un prisme d'analyse. Sans opposer la tragédie à la comédie, La Taille décrit en ces termes l'essence du « vrai sujet » tragique :

Son vray subject ne traicte que de piteuses ruines des grands seigneurs
[...] ¹³⁹.

Si la noblesse du personnel n'apparaît qu'en complément du nom de ce qui décrit le « vrai sujet » de la tragédie, cela témoigne probablement de l'ancrage de cette idée, qui n'a plus besoin d'être développée. Sans reprendre la mention des rois et des princes, La Taille choisit un hyperonyme masculin, « grands seigneurs ». Il faut attendre Laudun pour avoir une réelle prise en compte du personnel féminin dans la tragédie. Dans son *Art poétique françois*, Laudun d'Aigaliers définit d'abord la tragédie comme une :

imitation des propos et vie des Heros ; car anciennement les Heros estoient demy dieux. Mais il faut entendre des hommes illustres et de grand renommée ¹⁴⁰.

Cette définition est d'après lui issue d'Aristote, mais elle doit plutôt provenir d'un commentateur ¹⁴¹. En caractérisant le personnage tragique comme un « héros », Laudun continue de le décrire comme masculin. Rapidement pourtant, il paraît plus sensible que ses prédécesseurs à la présence des protagonistes féminins. Plus loin dans le même chapitre, lorsqu'il revient sur la question des personnages surnaturels, il écrit :

Toutesfois on peut dire qu'un homme ou femme en appréhension ou crainte peut avoir eu vision d'un ombre, ame, ou esprit [...]. ¹⁴²

Le personnage qui a la vision est masculin ou féminin. La mention des femmes pourrait être amenée par la catégorie spécifique du songe, nous lisons cependant au-dessous :

Les personnages de la Tragedie sont Rois, Princes, Empereurs, Capitaines, Gentils-hommes, Dames, Roynes, Princesses et Damoiselles, et rarement hommes de bas estat, si l'argument necessairement ne le requiert. ¹⁴³

Contrairement à la tradition qui le précède, Laudun distingue les personnages selon qu'ils sont hommes ou femmes, et propose dans son énumération d'abord les différents états possibles, évidemment toujours socialement élevés, des personnages masculins, ensuite ceux des personnages féminins qui leur correspondent, dans un ordre différent ¹⁴⁴. Si ce sont les

¹³⁹ Jean de La Taille « De l'art de la tragédie », dans *Saül le furieux*, *op. cit.*, fol. Aii v°.

¹⁴⁰ Pierre de Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, *op. cit.*, livre V, ch. 3, p. 279.

¹⁴¹ Voir les commentaires de Jean-Charles Monferran dans *ibid.*, p. 199, note 44.

¹⁴² *Ibid.*, livre V, ch. 3, p. 281.

¹⁴³ *Ibid.*, livre V, ch. 4, p. 286. Comme le montre Jean-Charles Monferran, *op. cit.*, p. 202, note 51, la source est ici Viperano – le théoricien italien n'énumère cependant que des personnages masculins (« *Personae, reges, principes, duces* ») et n'évoque pas les viols des filles qui apparaissent dans la suite de la citation.

¹⁴⁴ Laudun évoque la noblesse des personnages mais pour envisager des exceptions possibles : si l'intrigue le nécessite, il est possible de représenter des personnages de plus basse condition. Notons que la tragédie biblique

« Rois » qui ouvrent la liste masculine, les « Dames », peut-être appelées par les « Gentils-hommes », ouvrent la liste féminine. Les « empereurs » n'ont pas d'équivalent féminin – ce qui est concordant avec la réalité des empereurs antiques. De même les « Capitaines » sont-ils forcément masculins. À l'inverse, les « Damoiselles » restent sans homologue masculin, sauf à considérer que les « Gentils-hommes » recouvrent également les jeunes hommes. D'après nos recherches, cette description des personnages, qui tient compte des types féminins, est une innovation de Laudun. Plus loin, il décrit ainsi le sujet de la tragédie :

Les choses ou la matiere de la Tragedie sont les commandements des Roys,
les batailles, meurtres, viollement de filles et de femmes, trahisons, exils,
plaintes, pleurs, cris faussetez et autres matieres semblables [...].¹⁴⁵

Laudun paraît détourner Diomède : là où le grammairien faisait des « *virginum raptus* » la spécificité des comédies, Laudun renverse la perspective en l'intégrant aux sujets tragiques – peut-être tient-il compte des tragédies comme *Philanira* de Roillet et *Lucrèce* de Filleul qui représentent des viols, ou encore de la réalité des atrocités des guerres de religion. La tendance à associer la tragédie à des personnages masculins et la comédie à des personnages féminins disparaît chez Laudun, qui au contraire intègre des situations perçues comme purement féminines (le viol) à l'éventail possible de sujets tragiques. Il maintient cependant une distinction des événements possibles selon le sexe des personnages : les rois sont le siège des « commandements » quand les femmes subissent des « viollements ». Pour Laudun, la situation tragique typique présenterait alors un personnage masculin bourreau et un personnage féminin victime, hypothèse que nous examinerons plus bas¹⁴⁶.

*

Dans les premières définitions du sujet tragique, les personnages envisagés sont typiquement masculins, du moins rassemblés sous le masculin ; peut-être doit-on y voir la continuité des grammairiens qui associaient plus spécifiquement les jeunes femmes à la comédie et les hommes à la tragédie. Cependant, Laudun d'Aigaliers démontre la progressive prise en compte du *gender* dans la définition du personnage tragique : comment comprendre cette évolution ? L'*Art poétique françois* de Laudun est relativement articulé à ses deux

et à sujet chrétien nécessitait un aménagement : comme le note Auerbach dans *Mimesis*, le récit biblique se construit hors du système de séparation des styles antiques et notamment sur l'irruption d'une représentation sérieuse, et dès lors possiblement tragique, du peuple. Ainsi, David est berger avant de devenir roi, de même que Jeanne d'Arc est de petite condition. Les auteurs justifient-ils alors le choix de ces héros ? De fait, il ne paraît pas poser problème : la grandeur morale et l'élection divine pallient aisément l'infériorité sociale des protagonistes. Voir Erich Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1948], Paris, Gallimard, 1968, chapitre I, p. 11-34.

¹⁴⁵ Pierre de Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, livre V, ch. 6, *op. cit.*, p. 287.

¹⁴⁶ Voir notre analyse actantielle des tragédies, *infra*, p. 361-420.

tragédies, auxquelles il sert en partie de défense ; cependant, celles-ci se consacrent respectivement à Dioclétien et au conflit des Horaces et des Curiaces¹⁴⁷. Plutôt que de promouvoir son modèle tragique, Laudun prendrait acte de la présence des personnages féminins qui sont les protagonistes majoritaires de la première production tragique humaniste¹⁴⁸. Il enregistrerait alors la pratique tragique, plus féminine que ce que les premiers théoriciens envisageaient. Or, le sujet tragique ne se définit pas seulement par le personnage, mais encore essentiellement, comme nous l'avons entrevu avec les grammairiens, par ce qui lui arrive : ce point convoque-t-il également la question du *gender* ?

b. La notion de renversement de fortune

Cette notion est essentielle à la conception de la tragédie, et permet de l'opposer terme à terme à la comédie : là où la comédie passe du malheur au bonheur, la tragédie, elle, voit le passage du bonheur au malheur¹⁴⁹. Or le renversement nous semble encore sous-estimé par la critique¹⁵⁰, essentiel à la compréhension de la tragédie du XVI^e siècle, et particulièrement utile pour distinguer les intrigues tendanciellement masculines des intrigues plus typiquement féminines, comme Laudun paraît l'envisager.

La première mention en français du mot de *tragédie* renvoie précisément à la notion de revers de fortune. Proposant un calque sur le mot latin de *tragœdia*, le *Grant Boece de consolation nouvellement imprimé à Paris* publié par Verard en 1494 inscrit dans la définition même du terme cette notion de renversement de fortune :

*Quid tragœdiarum clamor aliud deflet nisi indiscreto ictu fortunam felicia regna vertentem ?*¹⁵¹

Cette idée, véhiculée par les grammairiens puis par Josse Bade¹⁵², est aussi souvent rapportée à la lettre à Cangrande della Scala de Dante¹⁵³, quoiqu'elle ne soit pas citée par les théoriciens

¹⁴⁷ Voir Jean-Charles Monferran, « Introduction », dans *op. cit.*, p. xcii-xciv.

¹⁴⁸ Voir *infra*, p. 85-100.

¹⁴⁹ Sur le dénouement de la tragédie, nous renvoyons à la thèse d'Enrica Zanin, *Fins tragiques, op. cit.*

¹⁵⁰ Plusieurs critiques évoquent le renversement de fortune. Elliot Forsyth paraît considérer que le thème de la vengeance décline chez les humanistes justement parce que le renversement de fortune prévaut : « on désire avant tout démontrer l'inconstance de la fortune à l'égard des « grands », et on relèguera par conséquent la vengeance au rôle d'un thème accessoire destiné à corser le tableau général des souffrances que doit peindre la pièce », *La Tragédie française de Jodelle à Corneille, op. cit.*, p. 151 ; Emmanuel Buron insiste encore sur le concept de « vicissitudes », qui serait une appropriation jodelienne du renversement de fortune. Cependant, il nous semble que la centralité de la notion n'a pas encore été assez développée. Voir notre analyse actantielle des pièces, *infra*, p. 361-420.

¹⁵¹ « Quelle autre chose déplore la clameur des tragédies fors que fortune tournant les royaumes eueux par coup infortuné ? », *Grant Boece de consolation nouvellement imprimé à Paris*, cité par Paulette Leblanc, *Les Écrits théoriques et critiques...*, *op. cit.*, p. 19. Sur ce texte et l'influence patristique sur la théorie de la tragédie, voir Enrica Zanin, *Fins tragiques, op. cit.*, p. 114-117.

¹⁵² Voir *supra*, p. 49-52.

français. Plus tard, chez Jean Godard, dans le prologue des *Desguisez*, en 1594, le passage du bonheur au malheur pour la tragédie et celui du malheur au bonheur pour la comédie découlent de la condition même des grands personnages :

Car on a bien voulu, pour mieux vous contenter,
Dessus cette eschaffaut ici représenter
Ces deux poèmes-là, qui vous feront entendre
Que la fortune peut ses longues mains estendre
Aussi bien sur les grands comme sur les petits,
Qui ne soulent pas tant ses cruels appetits
Comme font les grands roys, les princes et monarques,
Qu'elle marque toujours de ses sanglantes marques,
Au lieu qu'elle se joue, et que par passe temps
Les petits elle estonne, et puis les rend contens.¹⁵⁴

Tout s'articule : le personnel tragique est noble, la noblesse engendre des revirements du sort, la tragédie représente donc ces revers de fortune – notons que Jean Godard reprend les « grands roys, princes et monarques » : en 1594, après Laudun, il conçoit encore un personnel tragique prioritairement masculin, du moins regroupé sous le masculin. Ainsi, pour Godard, la différence sociale du personnel induit un comportement différent de la fortune. C'est mêler dans le prologue des considérations théoriques de définition du genre et une conception métaphysique et sociale des destins humains : à chaque classe son rapport à la fortune. Sabine Lardon fait de ce principe le « fondement philosophique même de la tragédie : ce sont ceux qui jouissent des privilèges les plus élevés qui sont susceptibles d'être soumis à l'amplitude la plus extrême d'un revirement de fortune »¹⁵⁵.

Or, la notion de revers de fortune n'est pas présente telle quelle chez Horace ou chez Aristote, même si ce dernier intègre peut-être implicitement cette notion à la description du sujet idéal de tragédie, lorsqu'il décrit le « héros moyen » et indique préférer :

¹⁵³ Dante y écrit lorsqu'il évoque le titre de sa *Comedia* : « *Et est comedia genus quoddam poetice narrationi ab omnibus aliis differentis. Differt ergo a tragedia in materia per hoc, quod tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu fetida et horribilis ; et dicitur propter hoc a « tragos » quod et hircus et « oda » quasi « cantus hircinus », id est fetidus ad modum hirci ; ut patet per Senecam in suis tragediis. Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur, ut patet per Terentium in suis comediis. [...] Similiter differunt in modo loquendi ; elate et sublime tragedia ; comedia vero remisse et humiliter [...] ».*

« Et la comédie est un certain genre de narration poétique qui diffère de tous les autres. Il diffère de la tragédie quant au matériau, puisque la tragédie est au début merveilleuse et tranquille, et à la fin ou au dénouement hideuse et horrible ; et on dit qu'elle provient de « *tragos* », qui veut dire bouc, et de « *ode* », qui veut dire « chant du bouc », qui est hideux comme le bouc ; comme cela apparaît clairement dans les tragédies de Sénèque. La comédie s'ouvre sur une situation difficile, mais l'histoire se termine bien, comme il apparaît dans les comédies de Térence. [...] Elles diffèrent également dans le style : la tragédie est élevée et sublime : la comédie au contraire basse et humble » (notre traduction), Dante Alighieri, « Epistole XIII », *op. cit.*, p. 698-701. Ensuite, Dante cite l'*Art poétique* d'Horace et les possibles exceptions à ces définitions de style.

¹⁵⁴ Jean Godard, « Prologue », cité par Lawton, *Handbook...*, *op. cit.*, p. 90.

¹⁵⁵ Sabine Lardon, « L'importance des préfaces des premiers traducteurs... », *op. cit.*, p. 281.

le cas d'un homme qui, sans être incomparablement vertueux et juste, se retrouve dans le malheur non à cause de ses vices ou de sa méchanceté, mais à cause de quelque erreur [...].¹⁵⁶

Si cette situation est celle qui suscitera le mieux la crainte ou la pitié chez le spectateur, elle n'est pas la seule envisagée chez Aristote. Ainsi, lorsqu'il définit le « nœud », il écrit :

J'appelle « nœud » ce qui va du début jusqu'à la partie – la dernière – à partir de laquelle survient le retournement qui conduit au bonheur ou au malheur ; et résolution, ce qui va du début de ce retournement jusqu'à la fin.¹⁵⁷

Le renversement de fortune s'apparente plus à une péripétie interne au texte qu'à ce qui constitue proprement le sujet tragique¹⁵⁸. On retrouve les notions de bonheur et malheur lorsqu'Aristote définit la reconnaissance comme :

le retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance, ou qui conduit vers l'amour ou bien la haine des êtres destinés au bonheur ou bien au malheur.¹⁵⁹

Le Stagirite évoque le « retournement » mais il ne fige pas, comme le font les grammairiens, l'idée selon laquelle la tragédie verrait le passage du bonheur au malheur. L'étendue de la tragédie doit voir « le passage du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur »¹⁶⁰ : chez Aristote, le dénouement malheureux n'est pas définitoire du genre tragique – en outre, il définit la notion de péripétie plus que la spécificité du dénouement. Ce n'est donc pas d'Horace ou d'Aristote que provient cette notion, mais bien du Moyen Âge – c'est pour cette raison que Lanson en fait la pierre de touche de la vision médiévale du tragique, dont les auteurs de la Renaissance ne se séparent pas d'après lui¹⁶¹. Cependant, puisqu'il s'agit de montrer comment un grand, défait par le destin, supporte sa nouvelle situation avec courage et résignation¹⁶², le renversement peut renvoyer à la philosophie de Sénèque et du stoïcisme ; la

¹⁵⁶ Aristote, *Poétique*, op. cit., 1453a, p. 103 (« Ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μῆτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μῆτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά »). La notion d'« erreur » traduit « ἁμαρτία/hamartia ».

¹⁵⁷ *Ibid.*, 1455b, p. 112 (« λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ μεταβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν, λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους »). « Nœud » traduit ici « δέσις ».

¹⁵⁸ Enrica Zanin souligne « l'ambiguïté foncière de la réflexion aristotélicienne qui ne distingue pas nettement renversement de fortune et péripétie : la péripétie (*peripeteia*) est en effet définie par la *Poétique* comme un renversement (*metabasis*). La définition de la fable complexe est dès lors tautologique : le dénouement présente un renversement accompagné d'un renversement » (*Fins tragiques*, op. cit., p. 185). Elle montre que l'assimilation des concepts provient du texte aristotélicien, qui les mêle étroitement, ainsi que d'erreurs initiales de traduction de *La Poétique*.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 1452a, p. 101 (« Ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων »).

¹⁶⁰ Aristote, *Poétique*, op. cit., 1451a, p. 97 (« εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν »).

¹⁶¹ Gustave Lanson, « L'idée de la tragédie avant Jodelle », op. cit.

¹⁶² Charles Mazouer, *Le Théâtre de la Renaissance*, op. cit., p. 198 puis 229 sqq.

tragédie antique se construit également sur l'avènement du malheur chez un grand personnage¹⁶³.

La notion de revers de fortune se retrouve dans la théorie de la tragédie au XVI^e siècle mais n'y est pas toujours corrélée à la conception symétrique de la comédie et de la tragédie, comme elle l'est chez les grammairiens. Au début du corpus, nous la trouvons chez Charles Estienne, dans la préface à sa traduction de l'*Andria* de Térence :

La tragedie estoit une maniere de fable sumptueuse qui se jouoit par personnaiges et se recitoit publiquement aux theatres, par laquelle les anciens reprenoient non seulement les faultes qui se commettoient ès choses privées et civiles, mais encores ès choses haultaines et ardues, jusques à touscher et taxer les princes. Aux anciennes tragedies, les joueurs (devant que l'usage des masques feust trouvé) se souloient brouiller le visaige du marc d'huile, que les Graecz appeloient *τρύγας*, dont est venu le nom de tragedie. En icelle se menoient grands bruytz et en estoit l'argument grave et haultain, le commencement doulx et paisible avec joyeuseté, la fin funeste de douloureuse. L'argument se prenoit le plus souvent de quelque histoire, comme d'Hercules furieux (lequel personnaige joua Neron aultresfois, luy estant empereur) et de Thyestes, qui sont deux noms de tragedies du senateur Senecques qui feust aussi maistre dudit empereur.¹⁶⁴

Estienne reprend l'idée d'héritage de l'histoire tragique, la noblesse des personnages, la question de l'origine du nom *tragédie*, ainsi que la notion de revers de fortune. Les personnages sont à nouveau plutôt masculins : les « princes » qui sont censés être « tousch[és] et tax[és] » par le spectacle tragique renvoient aux personnages et aux spectateurs, et les deux exemples de personnages sont Hercule et Thyestes. Charles Estienne oppose le commencement doux au dénouement funeste. Il écrit plus bas, lorsqu'il rapporte les étapes de la comédie antique :

En ceste comédie nouvelle se trouvoit quant à l'argument tout le contraire de la tragedie ; c'est assçavoir fascherie au commencement et joye à la fin.¹⁶⁵

Nous retrouvons la symétrie des genres, probablement agréable à l'esprit, chez Laudun à la toute fin du siècle :

Le commencement de la Tragedie est joyeux et la fin est triste ; le commencement de la comédie est triste et la fin est joyeuse.¹⁶⁶

Cependant, cette symétrie est régulièrement relativisée dans les textes théoriques au fil du siècle. Dans son *Art poétique* de 1555, Peletier y voit la différence entre la tragédie et la comédie mais il n'évoque plus que la fin des pièces, en passant sous silence leur début :

¹⁶³ Voir par exemple les analyses de Pierre Grimal dans « Les tragédies de Sénèque », dans *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, dir. J. Jacquot, Paris, CNRS, 1964, p. 1-10.

¹⁶⁴ Charles Estienne, « Epistre du translateur au lecteur », cité par Bernard Weinberg, *Critical Prefaces...*, *op. cit.*, p. 90-91.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 92.

Et au lieu qu'en la Comedie les choses ont joyeuse issue, en la Tragedie la fin est toujours luctueuse et lamentable ou horrible à voir. Car la matiere d'icelle sont occisions, exils, malheureux definements de fortunes, d'enfans ou de parens [...].¹⁶⁷

Si le dénouement malheureux est constitutif du genre tragique, mais non le début heureux, y a-t-il encore renversement ? Ce terme n'est pas le plus utilisé pour décrire le sujet tragique. Plusieurs définitions de la tragédie, celle de Baïf dans la préface d'*Electra*, celle de Bochetel dans la préface d'*Hecuba*, celle de Peletier dans son *Art poétique*, puis celle de La Taille dans « De l'art de la tragédie » présentent un procédé similaire : celui de l'accumulation, de l'énumération de différents exemples de sujets malheureux, l'ensemble subissant une expansion progressive dans une logique de surenchère¹⁶⁸. On passe des « grandes calamités, meurtres et adversités » chez Baïf¹⁶⁹, aux « grands inconvénients, misères et calamités » puis des « pleurs, captivitez, ruines et desolations de grans princes » chez Bochetel¹⁷⁰, puis aux « occisions, exils malheureux, définemens de fortunes, d'enfans et de parens » chez Peletier¹⁷¹, tandis que chez La Taille, l'énumération s'agrandit, puisque la tragédie « ne traite que de piteuses ruines des grands seigneurs, que des inconstances de fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivitez, execrables cruautez des tyrans, et bref que larmes et miseres extremes [...] »¹⁷². En 1561, Scaliger fait lui aussi reposer la description du sujet tragique sur une énumération de différentes situations :

*Tragædiae ac comædiae idem modus repraesentandi, sed diversae res et ordo. Res tragicæ grandes, atroces, jussa regum, caedes, desperationes, suspendia, exilia, orbitates, parricidia, incestus, incendia, pugnae, accaecationes, fletus, ululatus, conquestiones, funera, epitaphia, epicedia. In comædia lusus, comessiones [...].*¹⁷³

À nouveau, il s'agit d'énumérer le plus de situations possibles qui peuvent constituer l'évènement tragique, sans en donner une définition stricte – comme si l'objectif était que cette liste reste ouverte, et, partant, que les sujets tragiques soient toujours renouvelables.

¹⁶⁶ Pierre de Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, op. cit., livre V, ch. 5, p. 286.

¹⁶⁷ Jacques Peletier du Mans, *L'Art Poétique*, op. cit., fol. 72.

¹⁶⁸ Sabine Lardon, « L'importance des préfaces des premiers traducteurs pour la codification de la tragédie à la Renaissance », op. cit., p. 279-291. Sur ce point voir également Charles Mazouer, « Ce que tragédie et tragique veulent dire dans les écrits théoriques du XVI^e siècle », op. cit., p. 75-77.

¹⁶⁹ Lazare de Baïf, *Electra*, op. cit., fol. Aii r^o.

¹⁷⁰ Guillaume Bochetel, « Au Roy », dans *Hecuba*, op. cit., fol. 4.

¹⁷¹ Jacques Peletier du Mans, *L'Art Poétique*, op. cit., fol. 73.

¹⁷² Jean de La Taille, « De l'art de la tragédie », op. cit., fol. Aii v^o.

¹⁷³ Scaliger, *Poetices Libri Septem*, cité par Lawton, *Handbook...*, op. cit., p. 133 : « Le mode de représentation de la tragédie et de la comédie est le même, mais le sujet et l'arrangement sont différents. Le sujet tragique est élevé, terrible, concerne les édits des rois, les morts, le désespoir, les pendaisons, les exils, les deuils d'enfants, les parricides, incestes, embrasements, combats, aveuglements, pleurs, hurlements, lamentations, interrogations, enterrements, épitaphes et oraisons funèbres. Le sujet comique est le jeu, les banquets [...] » (notre traduction).

Ainsi, ce ne serait pas fondamentalement le dénouement malheureux, et moins encore le passage du bonheur au malheur qui définissent en théorie le sujet tragique. Plusieurs théoriciens paraissent en effet soucieux de relativiser l'idée selon laquelle la tragédie passerait d'une situation heureuse à une situation malheureuse¹⁷⁴. Scaliger y voit des « *principia sedatiora, exitus horribiles* »¹⁷⁵ : l'adjectif « *sedatiora* » est un comparatif sans comparant, qui a le sens de « plutôt doux », ou « assez doux ». Tout en étant moins absolue peut-être, la douceur reste caractéristique du début et s'oppose à l'horreur finale. Il écrit plus loin :

*Tragœdia proprium exitus infelix : modo intus sint res atroces.*¹⁷⁶

Si la tragédie doit présenter un dénouement malheureux, le malheur ne s'y limite pas mais en constitue la matière entière. En 1573, dans son « Art de la tragédie », Jean de la Taille raffine encore l'analyse en contestant la stricte application du principe de retournement de fortune :

Quant à ceulx qui disent qu'il fault qu'une tragedie soit tousjours joyeuse au commencement et triste à la fin, et une comedie (qui luy est semblable quant à l'art et disposition et non du subject) soit aurebours, je leur advise que cela n'advient pas tousjours, pour la diversité des subjects et bastiments de chascun des deux poëmes.

Or c'est le principal point d'une tragedie de la sçavoir bien disposer, bien bastir et la deduire de sorte qu'elle change, transforme, manie et tourne l'esprit des escoutans deçà delà, et faire qu'ils voyent maintenant une joye tournée tout soudain en tristesse et maintenant au rebours, à l'exemple des choses humaines.¹⁷⁷

La Taille refuse de systématiser le passage du bonheur au malheur : prenant pour argument la ressemblance à la vie des hommes (« à l'exemple des choses humaines »), il considère que la tragédie doit pouvoir passer du bonheur au malheur mais « maintenant au rebours » – l'influence aristotélicienne le conduit peut-être à relativiser le renversement. En effet, d'après la définition des « péripéties » aristotéliennes, plusieurs retournements de fortune ont lieu dans la tragédie, analyse que Scaliger reprend à son compte :

¹⁷⁴ Notons que Vauquelin conteste même l'idée que la tragédie doive nécessairement mal finir : « Car on peut bien encor par un succez heureux, / Finir la Tragedie en ebats amoureux », *L'Art poétique*, *op. cit.*, III, v. 169-170, p. 135. Cette position, liée chez Vauquelin à la contestation de la notion de tragicomédie, nous paraît cependant unique dans le corpus.

¹⁷⁵ Scaliger, *Poetices Libri Septem*, cité par Lawton, *ibid.*, p. 130 : « des débuts assez doux, des dénouements horribles » (notre traduction).

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 133. « La marque distinctive de la tragédie est son dénouement malheureux, mais, dans toute l'intrigue, les événements doivent être atroces » (notre traduction).

¹⁷⁷ Jean de La Taille, « De l'art de la tragédie », *op. cit.*, fol. Aiii v°. En 1605, Jean Vauquelin de La Fresnaye écrit des tragédies : « bien qu'elles soient à leurs entrées quelquefois pleines d'allegresse, toutefois à la fin elles sont toutes douloureuses », préface aux *Satyres françoises*, cité par Bernard Weinberg dans *Critical Prefaces...*, *op. cit.*, p. 272. Constatons l'opposition de « quelquefois » et de « toutes » : le début joyeux n'est pas obligatoire, contrairement au dénouement malheureux pour Vauquelin.

*At ea tragœdia quae spectatorem explere ac saturum dimittere potest, unum aut plures euentus habeat. περιπετειας uocat Aristoteles.*¹⁷⁸

Le terme de « péripétie » peut en français être traduit par retournement de fortune – une bonne tragédie (nous gagnons l’art de la tragédie) en comportera plusieurs. La Taille oppose la péripétie aristotélicienne au traditionnel renversement de fortune, définitoire pour les grammairiens de la tragédie – quelque chose se joue autour du concept de revers de fortune, qui voit peut-être aussi le passage de la définition médiévale à une définition teintée d’aristotélisme du sujet tragique. Néanmoins, si la symétrie des genres, qui définit pour la tragédie un début heureux et une fin malheureuse, est en partie contestée, la notion de revers reste opérante : simplement, il faut accepter que le véritable retournement de fortune ne constitue pas à proprement parler une péripétie. Il peut au contraire avoir eu lieu avant le début de la pièce, et il définit moins alors la structure de la tragédie, que son sujet.

Dans l’épître de *Daire* déjà citée, La Taille fait du « renversement de fortune » le cœur du sujet tragique, puisqu’il décrit Darius comme un monarque « bouleversé du haut en bas de son empire » ; cependant, la tragédie ne fait que représenter les conséquences de ce revers, puisque la pièce s’ouvre sur les lamentations de Daïre qui a déjà tout perdu¹⁷⁹. Comme l’indique Pierre Grimal, c’est également la spécificité du théâtre sénèque par rapport à ses homologues grecs :

L’évolution du personnage, chez Sophocle, est peut-être plus tragique, car elle le conduit du bonheur insouciant jusqu’aux abîmes de la souffrance et du remords. Le héros de Sénèque est, dès ses premiers mots, tout proche de l’état où le verra le dénouement.¹⁸⁰

C’est plutôt ainsi qu’il faudrait décrire, nous semble-t-il, les tragédies de la Renaissance, qui le plus souvent, ne représentent pas un héros heureux au début de la pièce, mais un héros qui a immédiatement conscience de l’engrenage tragique dans lequel il est pris. Rappelons qu’Aristote envisage lui-même au début du chapitre 18 de *La Poétique* un nœud qui puisse précéder entièrement la pièce¹⁸¹. Pour les auteurs du XVI^e siècle, le retournement de fortune n’est pas une péripétie, il est le nœud, le cœur du sujet tragique, à la suite des tragédies sénéquiennes. Cette notion de renversement de fortune, très souvent exprimée dans les textes,

¹⁷⁸ Scaliger, *Poetices Libri Septem*, cité par Lawton, *Handbook*,... *op. cit.*, p. 133. « En outre, la tragédie qui veut renvoyer le spectateur satisfait doit contenir un ou plusieurs renversements. Aristote les appelle « péripéties » » (notre traduction).

¹⁷⁹ Jacques de La Taille, *Daire*, *op. cit.*, fol. Aiiii r^o sqq.

¹⁸⁰ Pierre Grimal, « Les tragédies de Sénèque », *op. cit.*, p. 7.

¹⁸¹ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, ch. 18, 1455b, p. 112. Ce ne serait donc pas contradictoire avec l’importance de l’action dans une tragédie.

sera le prisme majeur de notre description des tragédies, et nous verrons que ce qui constitue le cœur du sujet tragique est l'observation de la réaction du protagoniste à ce revirement¹⁸².

Or, le revers de fortune est-il différent selon qu'il est subi par un homme ou par une femme ?

Les personnages féminins, victimes particulièrement émouvantes, sont battus par les tempêtes du malheur. Les femmes les affrontent avec une vertu souvent héroïque. Calpurnie, femme de César, Porcie, femme de Brutus, Cornélie, fille de Scipion puis femme successivement de Crassus et de Pompée, sont accablées sur la scène par la mort qu'on leur rapporte des êtres chers. Il leur reste la lamentation, les devoirs funèbres, après quoi, comme dit Cornélie, elles n'ont qu'un devoir : vomir leur vie. [...] De fait, la mort volontaire, recherchée, ou la mort acceptée avec courage, constituent l'issue vertueuse pour ces reines prises au piège du destin. Voyez la Cléopâtre de Jodelle et toutes les Sophonisbes qui recouvrent leur liberté par le suicide.¹⁸³

Les femmes sont-elles des victimes « particulièrement émouvantes » du renversement de fortune ? Aucun texte théorique de l'époque n'exprime cette idée – faut-il comprendre qu'elle est implicitement défendue par le fait que les premières tragédies à l'antique prennent pour personnages principaux des héroïnes¹⁸⁴ ? Si, comme Laudun paraît le comprendre, les hommes sont plutôt les bourreaux et les femmes plutôt les victimes, le revers de fortune s'exercerait-il principalement sur les femmes ? Sans en faire une règle absolue – puisqu'après tout Laudun évoque d'autres événements, les meurtres, batailles *etc.*, qui peuvent également faire des hommes les victimes de la situation – peut-être faut-il y voir une tendance que Laudun enregistrerait. En l'absence de réflexion des dramaturges et théoriciens de l'époque sur ce sujet, la question reste pour l'instant en suspens.

*

Les définitions du sujet tragique montrent que le féminin, loin d'être essentiel, est au contraire secondaire dans la première théorie tragique. Lors qu'ils énumèrent les personnages tragiques, la plupart des théoriciens insistent sur les personnages masculins – quand ils ne placent pas explicitement les hommes du côté de la tragédie et les femmes du côté de la comédie. Vers la fin du XVI^e siècle, Laudun change cette répartition, et donne une place aux femmes dans la description des personnages tragiques. Il pourrait s'agir là d'une exception, cependant, étant donné la prolifération de personnages féminins, il est possible de considérer que Laudun enregistre la pratique effective des dramaturges. En outre, si l'on en croit les

¹⁸² Voir notre analyse actantielle des pièces, *infra*, p. 361-420.

¹⁸³ Charles Mazouer, *Le Théâtre de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 229. C'est également l'opinion de Christian Delmas dans « Les *Sophonisbe* et le renouveau de la tragédie en France », *Dix-septième siècle*, t. 208, n°3, juillet-septembre 2000, p. 447.

¹⁸⁴ Voir *infra*, p. 85-100.

théoriciens, un personnage masculin ne se trouverait pas dans le même type de situations qu'un personnage féminin – il y aurait donc des intrigues féminines et des intrigues masculines. Cependant, aucune réflexion n'est proposée sur la différence d'effets induite par la représentation d'un personnage masculin et celle d'un personnage féminin, peut-être parce que la réflexion sur l'effet émotionnel reste réduite. Les points plus techniques qui déterminent « l'art » de la tragédie font apparaître la question féminine sous un aspect autre encore.

4. L' « art » de la tragédie

Au-delà des éléments de définition du genre tragique, et de l'importance du « sujet », les théoriciens et dramaturges se fondent sur Horace pour élaborer les préceptes qui doivent présider à l'écriture d'une tragédie.

L'art de la tragédie repose sur de nombreux éléments ; nous n'analysons ici que ceux qui ont un lien avec le féminin. Ainsi, la recommandation des cinq actes¹⁸⁵, qui n'est pas sans importance puisqu'elle peut rendre compte du choix du modèle grec ou latin¹⁸⁶, la montée progressive des « unités »¹⁸⁷, l'interdiction du « deus ex machina »¹⁸⁸, l'idée qu'il ne faut pas

¹⁸⁵ Sur les cinq actes, issus des recommandations d'Horace (*Art poétique*, *op. cit.*, v. 189-190, p. 212.), Herrick montre qu'il y a là aussi utilisation de la description aristotélicienne de la tragédie, dans *The fusion...*, *op. cit.*, p. 90-93. L'un des problèmes qui se pose notamment aux commentateurs italiens d'Aristote est de faire coïncider les parties grecques de la tragédie avec les cinq actes latins. C'est ce que fait par exemple Scaliger, cité par Lawton, *Handbook*, *op. cit.*, p.130. Voir encore Pierre de Laudun d'Aigaliers, *Art Poétique François*, livre V, ch. 6, *op. cit.*, p. 287. La nécessité des cinq actes est également rappelée par Vauquelin, (*L'Art poétique*, *op. cit.*, II, v. 459-461, p. 88), Jean de La Taille, (« De l'art de la tragédie », *op. cit.*, fol. 3v^o) et par Beaubrueil, mais moins fermement (Jean de Beaubrueil, « Au lecteur », dans *Regulus*, *op. cit.*, n. p.). La forme des cinq actes est tout à fait majoritaire dans le corpus. Rappelons que la tragédie humaniste ne repose pas sur le découpage en scènes. Sur ce point voir Emmanuel Buron, « La dramaturgie d'*Hippolyte* et des *Juifves* », dans *Lectures de Robert Garnier : Hippolyte, Les Juifves*, dir. E. Buron, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 53-69, ainsi que Emmanuel Buron, « La présentation typographique des tragédies humanistes », dans *Le Texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 253-272.

¹⁸⁶ Si le modèle majoritaire est le modèle latin, proposé par Horace et pratiqué par Sénèque, quelques auteurs suivent plutôt le modèle grec : ainsi des premières traductions ; ainsi encore de *Iephtes* et de *Baptistes* de Buchanan – notons que si Chrestien et Vesel gardent la forme originale dans leurs traductions de *Jephté*, Pierre Brinon, dans sa traduction de 1613 réintroduit les cinq actes dans sa traduction de *Baptistes* (Florent Chrestien, *Jephte*, *op. cit.* ; Claude Vesel, *La Tragedie de Jephthe*, *op. cit.* ; Pierre Brinon, *Baptiste ou la calomnie*, *op. cit.*) ; quant à l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, il se situe peut-être à la croisée des formes médiévales et de la forme humaniste du théâtre sérieux (sur ce point, voir notamment Xavier Leroux, « L'*Abraham Sacrifiant* de Théodore de Bèze : entre mystère et tragédie », dans *Le Lent brassement des livres, des rites et de la vie. Mélanges offerts à James Dauphiné*, dir. M. Léonard, X. Leroux et F. Roudaut, Paris, Champion, 2009, p. 325-344). De même pour la trilogie de Des Masures – dans ces deux cas, le refus des cinq actes se comprend peut-être aussi dans le refus du modèle défendu par la Pléiade, celui d'un pur retour à une Antiquité que ces deux auteurs placent du côté de la feinte. L'anonyme *Tragédie du sac de Cabrières* ne présente pas non plus formellement les cinq actes (Pour une analyse de la structure de cette tragédie, voir notamment Olivier Millet, « Vérité et mensonge dans la *Tragédie du sac de Cabrières* : une dramaturgie de la parole en action », dans *Australian Journal of French Studies*, vol. 31, n° 3, 1994, p. 259-273).

¹⁸⁷ Rappelons que l'unité d'action est « *the only unity that Aristotle actually prescribes* » (Marvin T. Herrick, *The fusion*, *op. cit.*, p. 74) tandis que les deux autres, l'unité de lieu et l'unité de temps, sont élaborées par les commentateurs italiens de la Renaissance : Scaliger serait le premier à énoncer la nécessité des trois unités,

plus de trois interlocuteurs par dialogue¹⁸⁹, la notion de vraisemblance qui émerge¹⁹⁰, ou encore celle de bienséance¹⁹¹, sont des points importants de l'art de la tragédie mais qui

quoiqu'il ne les présente pas ensemble (Lancaster H. Carrington, « A neglected passage on the three unities of the French classic drama », *PMLA*, vol. 23, n°2, 1908, p. 310). La Taille serait le premier à formuler en français la règle des unités (Jean de La Taille, « De l'art de la tragédie », *op. cit.*, fol. Aiii r°. et pour la critique, Claudio Zeppa de Nolfo dans « Jean de La Taille et la règle des unités », *op. cit.*, p. 397-406). Rivaudeau évoque quant à lui l'idée de « révolution du soleil » (André de Rivaudeau, « Avant-parler », *op. cit.*, fol. ¶¶1v°). La Taille définit une série de règles qui sont censées valoir pour l'ensemble de la production dramatique, mais celles-ci n'auront pas force de loi durant le XVI^e siècle. Jean de Beaubrueil relativise par exemple la nécessité de maintenir la tragédie dans une temporalité trop restreinte (« Au lecteur », dans *Regulus*, *op. cit.*, n. p.). Comme le note Charles Mazouer, Laudun d'Aigaliers à la fin du siècle se fait le chantre de la transgression des règles énoncées par La Taille, en critiquant l'unité de temps notamment au nom d'une forme de vraisemblance (Charles Mazouer, *Le Théâtre de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 100-105. Laudun écrit « que si il falloit observer ceste rigueur, l'on tomberoît en des grandes absurditez pour estre contraincts introduire des choses impossibles et incroyables », *L'Art poétique françois*, livre V, ch. 9, *op. cit.*, p. 294). L'évolution des réflexions sur l'unité de temps montre encore qu'il ne faut pas considérer qu'il y aurait une forme d'avancée linéaire de l'esthétique et de la poétique depuis un théâtre non régulier vers le théâtre régulier du XVII^e siècle.

¹⁸⁸ La source en est toujours Horace, *Art poétique*, *op. cit.*, v. 191-192, p. 212. « Qu'un dieu n'intervienne pas, à moins qu'il ne se présente un nœud digne d'un pareil libérateur » (trad. François Villeneuve). Cependant, l'interdiction horacienne ne concerne pas l'intervention d'un dieu en soi, mais bien l'intervention *in extremis* d'un dieu, qui viendrait dénouer l'intrigue selon un procédé jugé artificiel : ce serait plutôt le dénouement que la présence de personnages surnaturels qu'Horace réglerait ici. Les dramaturges du XVI^e siècle ne trouvent donc pas chez Horace, ni d'ailleurs chez Aristote, la notion d'interdiction de présence divine ou surnaturelle sur la scène – celle-ci se trouvera plutôt chez les commentateurs italiens (Marvin T. Herrick, *The fusion*, *op. cit.*, p. 14). Voir notamment André de Rivaudeau, « Avant-parler », *op. cit.*, fol. ¶¶ v° et Pierre de Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, *op. cit.*, p. 279-280, qui autorise les personnages surnaturels dans les prologues seulement : ainsi, la question du personnel surnaturel se détache de la question du dénouement – les théoriciens extrapolent à partir d'Horace une interdiction d'un personnage divin qui ne se trouve pas telle quelle dans l'*Art poétique*.

¹⁸⁹ Cette question est évoquée par Horace, dans une mention qui ne tient pas même sur un vers entier : « *nec quarta loqui persona laboret* » (Horace, *Art poétique*, *op. cit.*, v. 192, p. 212) – Peletier traduit par : « Et i par parler un quatriesme ne quiere » (Jacques Peletier du Mans, *L'Art Poétique d'Horace*, *op. cit.*, fol. 13v°). On ne retrouve la question que chez Vauquelin (*L'Art poétique*, *op. cit.*, II, v. 465-466, p. 89) et Laudun, qui propose une réflexion plus poussée sur cette question, en contestant la restriction aux trois personnages quand l'intrigue le nécessite (*L'Art poétique français*, *op. cit.*, livre V, ch. 6, p. 289-290). Comme l'indique Lancaster H. Carrington (« The rule of Three Actors in French Sixteenth Century Tragedy », *Modern Language Notes*, vol. 23, n° 6, juin 1908, p. 173-177) qui a pu montrer que l'usage sénèque (trois interlocuteurs et un acteur muet), voire l'usage grec (trois acteurs seulement sur la scène) étaient le plus souvent respectés dans les tragédies du XVI^e siècle, il y a un décalage entre la théorie, indifférente à cette question, et la pratique, qui reflète une volonté apparente de respecter cette règle horacienne.

¹⁹⁰ La vraisemblance n'est pas revendiquée au XVI^e siècle comme elle le sera au XVII^e siècle, mais elle est mentionnée à plusieurs reprises dans les textes théoriques sur la tragédie dès cette époque. Chez Sébillet tout d'abord : « Car en la Moralité nous traitons, comme les Grecz et Latins en leurs Tragédies, narrations de fais illustres, magnanimes et vertueux, ou vrais, ou au moins vraysemblables [...] » (*L'Art poétique françois*, *op. cit.*, fol. 62-63.) Sébillet distingue la véracité historique de ce qui peut être cru par le spectateur. Scaliger écrit : « *Res autem ipsae deducendae disponendaeque sunt ut quam proxime accedant ad veritatem [...]* » (Scaliger, *Poetices Libri Septem*, cité par Lawton, *Handbook...*, *op. cit.*, p. 133. « Le sujet lui-même doit être conduit et disposé de telle sorte qu'il s'approche le plus possible de la vérité », notre traduction). Alors qu'il justifie son refus de faire chanter les chœurs, Grévin écrit « que la tragedie n'est autre chose qu'une representation de verité ou de ce qui en ha apparence » (« Brief discours », *op. cit.*, fol. *iiiiiv°) : apparaît non seulement la notion de vérité mais également celle de vraisemblance, quoiqu'elle ne soit pas désignée sous ce terme. Pour le reste, la vraisemblance, qui repose sur l'effet produit chez le spectateur, ne nous paraît pas évoquée chez les théoriciens. À ce sujet, voir Anne Duprat, *Vraisemblances*, *op. cit.*

¹⁹¹ La critique l'a montré, les théoriciens s'intéressent peu, dans la théorisation de la tragédie, à la question scénique (voir par exemple Olivier Millet, « *Les premiers traits* de la théorie moderne de la tragédie d'après les commentaires humanistes de l'*Art poétique* d'Horace (1550-1554) », *op. cit.*) – ce qui ne prouve pas que ces pièces n'avaient pas vocation à être mises en scène. De fait, la question de la scène reste présente dans la théorie sur plusieurs points, et notamment pour cette question récurrente : peut-on tout montrer sur la scène ? Là encore,

n'apportent rien à notre réflexion. Les deux points qui nous concernent sont à nouveau liés à la notion de personnage, point théorique qui paraît appeler de façon privilégiée la catégorie du *gender*. Après une analyse de l'importante question du chœur, nous introduirons la notion de convenance, qui détermine la formation des personnages et de leur discours, ou encore l'organisation de la scène.

a. Le chœur : une instance non-mixte, et virile ?¹⁹²

Il est un élément essentiel, et débattu, de l'art de la tragédie au XVI^e siècle. Comme l'écrit Françoise Charpentier,

Le chœur est la marque spécifique par laquelle la tragédie humaniste a voulu se définir [...] comme un théâtre à l'antique.¹⁹³

Le chœur est la marque distinctive du théâtre humaniste, le signal de son raccord à l'Antiquité en opposition au théâtre dit médiéval, même s'il faudrait peut-être aussi concevoir une

cette idée que la postérité classique désignera comme « bienséance » provient d'Horace, *Art poétique*, *op. cit.*, v. 179-188, p. 212. Horace conseille de reléguer en dehors de la scène des événements considérés comme trop choquants pour le public, c'est-à-dire de les mettre en récit et non de les placer devant les yeux du public, pour une raison technique (la réalisation de ces événements sur la scène n'est pas crédible) et éthique (ils provoquent une révolte morale). On retrouve cette dualité chez les théoriciens du XVI^e siècle, qui insistent peut-être plus sur la dimension technique que sur la dimension morale. Peletier traduit ainsi : « En plein spectacle on traite quelque chose, / Ou desja faite au peuple elle s'expose : / Ce qu'on entend seulement par l'aureille, / Aux keurs ne fait emotion pareille / Comme s'il feut de l'œil ferme apperceu, / Et par effet du spectateur receu : / Mais ne ne doit sus l'eschaffaut montrer / Ce qui se doit au dedens accoutrer, / Et plusieurs cas faut oter hors des lieux / Qui se diront de bouche beaucoup mieux. / Il ne faut pas que Medee enduree / Ses propres filz devant le peuple occie, / Aussi non plus qu'Atree l'inhumain / Cuise les filz de son frere germain, / Ou bien que Progne en oiseau de jargon / Soit transmuee, ou Cadme en un Dragon : / Tout ce qu'aux ieux me montres en ce point, / Je le dedaigne, et si ne le croi point. » (Jacques Peletier du Mans, *L'Art Poétique d'Horace*, *op. cit.*, fol. 13r^o et v^o. Vauquelin traduit quant à lui ce dernier vers par : « Tout ce qu'en l'Echafaut tu nous fais voir ainsi, / Faché je le dedaigne et ne le crois aussi », dans *L'Art poétique*, *op. cit.*, II, v 409-410, p. 86). Peletier paraît insister sur la question de la croyance : c'est moins par la bienséance, par l'interdit moral, que par la vraisemblance, par la difficulté technique, donc, qu'il interprète ce passage d'Horace. De même, nous lisons chez Laudun d'Aigaliers : « Horace en son art poétique dict qu'il ne faut pas tousjours représenter les horreurs de la Tragedie devant le peuple [...] comme de faire demembrer un enfant, cuire les entrailles et autres choses. La raison en est, pource [que] l'on ne le peut faire, car comment pourra-t-on demembrer un homme sur le Theatre ? L'on pourra bien dire qu'on le va demembrer derriere, et puis venir dire qu'il est demembré, et en apporter la teste ou autre partie. Je diray icy en passant que la moitié de la Tragedie se joüe derriere le Theatre : car c'est où se font les executions qu'on propose faire sur le Theatre. » (Pierre de Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, livre IV, ch. 4, *op. cit.*, p. 285, et voir Jean-Charles Monferran, dans « Introduction », *op. cit.*, p. XCVI). Quant à La Taille, il lie les remarques techniques et morales : « aussi se garder de ne faire chose sur la scene qui ne s'y puisse commodément et honnestement faire, comme de n'y faire executer des meurtres, et autres morts, et non par fainte ou autrement, car chascun verra bien tousjours que ce n'est tousjours que faintise, ainsi que fit quelqu'un qui avec trop peu de reverence, et non selon l'art, fit par fainte crucifier en plein theatre ce grand Sauveur de nous tous. » (Jean de La Taille, « De l'art de la tragédie », *op. cit.*, fol. Aiii r^o et v^o.) C'est en fonction de ces trois critères, moral, religieux et pratique, que La Taille condamne la mort et le meurtre sur la scène.

¹⁹² Nous nous fondons en partie sur notre article sur les chœurs dans *Didon se sacrifiant* en élargissant l'analyse au reste du corpus. Voir « “Les deux peuples divers” : le double chœur dans *Didon se sacrifiant* », dans *Lectures d'Étienne Jodelle. Didon se sacrifiant*, dir. E. Buron et O. Halévy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 119-137.

¹⁹³ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, *op. cit.*, p. 18. Cette spécificité des chœurs tragiques du XVI^e siècle est confirmée par l'histoire littéraire puisque le théâtre classique les abandonnera dans l'ensemble.

filiation avec les chœurs médiévaux¹⁹⁴. Marqueur de l'imitation du théâtre antique, le chœur est également réservé à la tragédie – en composant une *Bradamante* dans le genre hybride de la tragicomédie, Garnier indique dès l'argument qu'il ne crée pas de chœur entre les actes¹⁹⁵. Les théoriciens et dramaturges du XVI^e siècle perçoivent la nécessité de penser l'appropriation des chœurs antiques, qui pose plusieurs problèmes. En 1541, dans l'épître qui précède sa traduction de *L'Art Poétique* d'Horace, Peletier écrit :

Il est vrai qu'on i trouvera quelques passages qui ne servent pas beaucoup à notre vulgaire, comme quant il parle du pié Iambe, du Chore des Tragedies et de quelques autres specialitez.¹⁹⁶

Comme le vers iambique et « quelques autres specialitez », le chœur tragique est une spécificité du théâtre antique que le théâtre français n'a pas encore intégrée. Très tôt cependant, le chœur trouve sa place dans le théâtre français à l'antique, et devient l'objet de questionnements multiples, qui font affleurer la question du *gender*.

Tout d'abord, puisque le chœur est une spécialité antique, les théoriciens doivent le traduire et le définir¹⁹⁷. C'est ce que fait Peletier dans son *Art poétique* en 1555 :

Le Core an la Tragedie (nous disons Keur aux Eglises) et une multitude de g'ans, soet hommes ou fammes, parlans tous ansamble.¹⁹⁸

Et encore Sébillet :

Ce que le Gréc a dit χόρος, le Latin *Chorus*, et savans hommes François ont, qui retenu, chorus, qui retourné, chore : je l'ay traduit et écrit, Cœur : traduit, pour ce que le Gréc et Latin entendans par ce mot, troupe d'hommes ou de femmes, ou personne la représentant, ne seront point mal exprimés en disant cœur, qui en notre Langage François sinifie même chose aus collèges Ecclésiastiques : écrit, afin que le lisant ne dissies, Chœur, comme chose¹⁹⁹.

Au-delà de la question de l'orthographe, compliquée par l'homonymie avec les chœurs des églises²⁰⁰, Sébillet et Peletier indiquent tous deux que le chœur est un ensemble non mixte, le

¹⁹⁴ Nous ne traiterons pas ces liens qui mériteraient une étude à part entière. Sur la continuité des différentes formes prises par les chœurs dans l'histoire, voir Martin Mégevand, « L'éternel retour du chœur », dans *Littérature*, n°131, 2003, p. 105-122.

¹⁹⁵ Robert Garnier, *Bradamante*, dans *Les Tragédies de Robert Garnier*, op. cit., fol. 299v°.

¹⁹⁶ « Au lecteur », dans Jacques Peletier du Mans, *L'Art Poétique d'Horace*, op. cit., n. p.

¹⁹⁷ Voir à ce sujet Paulette Leblanc, *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, op. cit., p. 82-84. Pour la traduction, plusieurs choix sont effectués par les dramaturges. Ainsi, Lazare de Baïf laisse la forme latine « *chorus* » dans sa traduction d'*Electra*, op. cit., passim. Dans sa traduction d'Horace, Peletier propose l'orthographe *chore*, qui conserve une proximité avec la forme latine du *chorus*. Pourtant, dans son propre *Art Poétique* en 1555, et suivant ses propres normes orthographiques, il l'orthographie *core*, comme nous le voyons dans la citation suivante.

¹⁹⁸ Jacques Peletier du Mans, *L'Art Poétique*, op. cit., fol. 72.

¹⁹⁹ Thomas Sébillet, *L'Iphigene d'Euripide*, op. cit., fol. Aiiii v°.

²⁰⁰ En général, dans les textes, la forme retenue reste celle de *chœur*, mais elle est parfois complétée par des termes plus aisément compréhensibles en français non savant, comme celui de « bande » ou de « troupe », ce que nous avons étudié dans *Didon se sacrifiant* dans notre article « Les deux peuples divers », op. cit., p. 120.

« ou » des syntagmes « soet hommes ou femmes » et « troupe d'hommes ou de femmes » étant exclusif. La Taille écrit encore :

Il fault qu'il y ait un Chœur, c'est à dire, une assemblée d'hommes ou de femmes, qui à la fin de l'acte discourent sur ce qui aura esté dit devant.²⁰¹

Héritée de l'Antiquité, la non-mixité des chœurs paraît toujours respectée dans le corpus²⁰².

D'après Peletier, le chœur est un groupe de personnages « parlans tous ensemble » : les chœurs ne sont-ils pas alors chantés ? Peu de documents existent sur cette question. L'on cite souvent le *Brief Discours* de Grévin qui justifie longuement son refus de mettre des chœurs chantés en avançant l'idée d'une spécificité française face aux civilisations grecque et romaine, un rapport à la vérité historique (le peuple ne chante pas en temps de guerre), et une idée de vraisemblance²⁰³. Nous trouvons un autre argument dans *Josias* de Messer Philone : à l'acte II, Daniel, Benjamin et Juda commencent à instruire le jeune roi Josias, en insistant sur la puissance de Dieu, mais ils le font, comme l'indique la didascalie « en chantant ». Joa les interrompt alors :

Arrestez le chant là. Ce sera le meilleur
De proceder ici avec un parler simple,
Pour plus distinctement faire ouir les paroles.²⁰⁴

Faut-il y voir une autre critique des parties chantées des tragédies ? Dans ce cas, il faudrait, comme avec le texte de Grévin, supposer une pratique antérieure qui reposerait sur le chant. Helen Purkis renonce à cette idée, considérant entre autres que l'inintelligibilité des chants n'est pas compatible avec l'importance de la leçon morale²⁰⁵. Si les documents manquent

²⁰¹ Jean de La Taille, « De l'art de la tragédie », *op. cit.*, fol. 3v^o-4r^o.

²⁰² Sur la non-mixité supposée des chœurs dans la tragédie antique, voir par exemple Jacqueline Dangel, « Devanciers grecs et romains » dans *Sénèque le tragique : huit exposés suivis de discussions*, dir. M. Billerbeck et E. A. Schmidt, Genève, Fondation Hardt, 2004, p. 116-117. Il faut tout de même évoquer le cas particulier de *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy* qui indique dans la liste des personnages « le chœur des enfants et filles de France » (*op. cit.*, n. p.) : il s'agit de l'unique cas de chœur non-mixte dans le corpus, peut-être parce que le *gender* des enfants est moins nettement défini, peut-être encore parce que le dramaturge s'applique à intégrer la tragédie à l'univers français, et y verrait alors une adaptation nationale. Dans l'univers scolaire jésuite auquel le dramaturge appartenait, il faut de toute façon probablement imaginer un jeu masculin. Sur les spécificités du sujet de Fronton, voir *infra*, p. 98-99.

²⁰³ Jacques Grévin, « Brief discours », *op. cit.*, fol. *iiii r^o. « En ceste Tragedie on trouvera paraventure estrange, que sans estre advoué d'aucun autheur ancien, j'ay faict la troupe interlocutoire de Gensdarmes des vieilles bandes de Cesar, et non de quelques Chantres, ou autres, ainsi qu'on a accoustumé : mais ou l'on aura entendu ma raison, possible ne leur sera-il de si difficile digestion, comme il a esté à quelques uns. J'ay eu en ceci esgard que je ne parloy pas aux Grecs, n'y aux Romains, mais aux François, lesquels ne se plaisent pas beaucoup en ces chantres mal exercez, ainsi que j'ay souventesfois observé aux autres endroits où l'on en a mis en jeu. D'avantage puis qu'il est ainsi que la Tragedie n'est autre chose qu'une representation de verité, ou de ce qui en ha apparence, il me semble que ce pendant que là ou les troubles (tels que lon les décrit) sont advenues es Republiques, le simple peuple n'avoit pas grande occasion de chanter ; et que par consequent, que lon ne doit faire chanter non plus en les representant, qu'en la verité mesme [...] ».

²⁰⁴ Messer Philone, *Josias*, *op. cit.*, fol. 20.

²⁰⁵ Voir Helen M.C. Purkis, « Chœurs chantés ou parlés dans la tragédie française au XVI^e siècle ? », *BHR*, t. XXII, 1960, p. 294-301.

pour donner une réponse définitive à cette question, Françoise Charpentier propose une voie moyenne convaincante :

On a des raisons de penser que ces chœurs étaient écrits pour être chantés, bien que certainement ils l'aient rarement été, à part dans quelques représentations d'apparat, en raison de la pauvreté matérielle de ce théâtre des humanistes, novateurs audacieux mais assez dépourvus.²⁰⁶

Les chœurs auraient été prévus pour être chantés ; or, selon l'analyse de Sarah Nancy, le chant pourrait placer les chœurs du côté féminin. Cependant, là non plus, cette association du chant au féminin n'est jamais développée par la théorie tragique²⁰⁷.

L'interrogation sur les modalités d'expression du chœur témoigne encore de la spécificité de leur voix dans les tragédies, caractérisée par une forme lyrique qui contraste avec la parole des autres personnages²⁰⁸. Le chœur est dans la tragédie une voix morale, rationnelle : « voix doxale »²⁰⁹ ou encore « porte-parole de la cité »²¹⁰, il propose un passage de la situation particulière des personnages à un propos général, guidé par des valeurs morales²¹¹. Ce rôle de commentateur apparaît plus nettement dans les *stasima*, mais n'est pas absent des prises de parole dialoguées : le chœur alterne entre ce que Françoise Charpentier nomme « mètre du dialogue », qu'il partage avec les autres personnages, typiquement l'alexandrin, et un « mètre lyrique »²¹², plus élaboré, qui le distingue des autres et rapproche ses prises de parole de la musique, ou encore, comme l'a montré Olivier Millet, de la forme poétique de l'ode²¹³, les *stasima* des chœurs se construisant souvent sur un modèle strophique.

²⁰⁶ Françoise Charpentier, « Naissance de la tragédie poétique en France : Jodelle, La Péruse », dans *Par Ta colère nous sommes consumés*, *op. cit.*, 78-79. Voir aussi sur ce point la synthèse de Bénédicte Louvat-Molozay dans *Théâtre et musique : dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Champion, 2002, p. 179-182.

²⁰⁷ Sarah Nancy « Les règles et le plaisir de la voix dans la tragédie en musique », *Dix-septième siècle*, n° 223, 2/2004, p. 225-236.

²⁰⁸ Ainsi, lorsque La Taille justifie son non respect de l'alternance des vers masculins et féminins, il en exclut les chœurs, justement parce qu'ils sont chantés : « Je n'ay voulu, amy Lecteur, observer icy les vers masculins ny féminins (ainsi qu'en mon Saul) car outre qu'on ne chante gueres les Tragedies, ny Comedies, sinon les Chœurs, où j'ay gardé ceste rigoureuse loy [...] ». (Jean de La Taille, « Aux lecteurs », dans *La Famine*, *op. cit.*, fol. 5r°). L'alternance des rimes masculines et féminines est pour La Taille corrélée à la diction chantée des vers. Dans son art poétique, Laudun intitule un chapitre « Des vers de la tragédie et chœurs » : le titre même rend compte du fait que les chœurs reposent sur un régime métrique à part des autres parties de la tragédie (Pierre de Laudun d'Aigaliers, *Art poétique françois*, *op. cit.*, p. 192-193). Dans une note de Gilles Corrozet qui suit la traduction de *Sophonisba* par Mellin de Saint Gelais, exceptionnellement écrite en prose, nous lisons : « toute la Tragedie est en prose, excepté le Chorus, ou assemblée des dames, qui parle en vers de plusieurs genres » (Gilles Corrozet, « Aux lecteurs », dans Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, *op. cit.*, fol. XLVII v°). Les autres tragédies, écrites en vers, proposent toujours une métrique différenciée pour le chœur, ce qui rend compte de son statut singulier.

²⁰⁹ Bénédicte Louvat-Molozay, *Théâtre et musique*, *op. cit.*, p. 45.

²¹⁰ Pierre Grimal, « Les tragédies de Sénèque », *op. cit.*, p. 4.

²¹¹ Sur l'évolution historique de l'équilibre entre rôle doxal et implication dans l'intrigue de l'Antiquité aux tragédies humanistes, voir la synthèse de Bénédicte Louvat-Molozay, *op. cit.*, p. 153-213.

²¹² Voir Françoise Charpentier, « Naissance de la tragédie poétique en France », *op. cit.*, p. 78.

²¹³ Voir Olivier Millet, « La tragédie humaniste de la Renaissance (1550-1580) et le sacré », dans *Le Théâtre et le sacré*, éd. A. Bouvier Cavoret, Paris, Klincksieck, 1996, p. 69-94.

La spécificité de cette prise de parole engage le statut actantiel du chœur : doit-il être intégré à l'action ou est-il une entité externe ? Aristote et Horace sont à peu près concordants sur cette intégration du chœur à l'action :

Le chœur doit être considéré comme l'un des acteurs, doit faire partie de l'ensemble et concourir à l'action, non comme chez Euripide, mais comme chez Sophocle.²¹⁴

Or, chez Horace, dans une formule particulièrement célèbre, ce rôle du chœur dans l'action est caractérisé par une mention genrée :

*Actoris partis chorus officiumque virile
defendant, neu quid medios intercinat actus,
quod non proposito conducat et haereat apte.
Ille bonis faueatque et consilietur amice
et regat iratos et amet peccare timentis ;
ille dapes laudet mensae brevis, ille salubrem
justitiam legesque et apertis otia portis ;
ille tegat commissa deosque precetur et oret,
ut redeat miseris, abeat Fortuna superbis.*²¹⁵

Horace caractérise le chœur comme une instance morale, mais qui reste engagée dans l'action. Comment comprendre l'idée que le chœur doive défendre *virile* sa fonction ? Elle est reprise telle quelle par Peletier :

Le Chœur soit du parti de l'acteur,
Et de vertu virile protecteur [...].²¹⁶

Peletier traduit fidèlement le vers horacien et le chœur est du « parti de l'acteur », c'est-à-dire du personnage, et défend la « vertu virile » : est-ce à dire qu'il défend la vertu des personnages masculins ? Ou que la vertu est essentiellement conçue comme virile ? Dans son propre *Art Poétique*, Peletier écrit :

[Le chœur] doit toujours être du parti de l'Auteur: c'est à dire qu'il doit donner à connoître le sans et le jugement du Poëte ; parler santancieusement,

²¹⁴ Aristote, *Poétique*, op. cit., 1456a, p. 114. Il poursuit ensuite en critiquant ceux qui détachent les paroles chorales du reste de la tragédie : « Or chez la plupart des auteurs, les parties chantées n'ont pas plus de rapport avec l'histoire qu'avec une autre tragédie ; aussi chante-t-on des intermèdes dont Agathon a été l'initiateur. Et cependant, quelle différence y a-t-il entre chanter des intermèdes et adapter à une pièce une tirade ou un épisode entier empruntés à une autre ? » (« Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῶριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. Τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ἀδόμιστα οὐδὲν μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλημα ἄδουσιν πρῶτον ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιοῦτου. Καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλημα ἄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἀρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον ; »).

²¹⁵ Horace, *Art poétique*, op. cit., v. 193-201, p. 212-213. « Le chœur doit soutenir le rôle d'un acteur et avoir sa fonction personnelle. Qu'il ne chante dans les entr'actes rien qui ne soit utile au sujet et ne s'y adapte étroitement. À lui de prendre le parti des bons et de donner les conseils d'un ami, de modérer ceux qui s'emportent et d'aimer ceux qui ont la crainte de faillir ; à lui de vanter les mets d'une table frugale, les bienfaits de la justice et des lois, la paix qui ouvre les portes des villes ; à lui de garder les confidences, d'implorer les dieux et de les prier de ramener la Fortune vers les malheureux, en l'éloignant des superbes » (trad. François Villeneuve).

²¹⁶ Jacques Peletier du Mans, *L'Art Poétique d'Horace*, op. cit., fol. 13v°.

creindre les Dieux, réprandre les vices, menacer les mechans, ammonéter a la vertu : E le tout doet fere succinctement e resolumant²¹⁷.

Peut-être l'adverbe « resolumant » remplace-t-il « virilement », maintenant l'idée d'une force morale du chœur, qui résiste à l'événement avec constance, sans conserver la connotation genrée de l'adverbe latin « *virile* ». Est-ce la discordance de la notion de virilité avec la non-mixité nécessaire du chœur qui dérange Peletier ? Ou le fait qu'il défende et conseille parfois un personnage féminin ? Comme la critique l'a noté, l'hésitation de Peletier entre « parti de l'acteur » et « parti de l'auteur » traduit un flottement sur deux leçons du texte horacien. Sans reprendre tous les termes de la discussion, rappelons qu'Olivier Millet a montré que les termes auteur et acteur avaient probablement le même sens à l'époque où Peletier écrit, celui de notre actuel « auteur »²¹⁸. Cependant, la plupart des dramaturges de la Renaissance ne font pas du chœur la « voix de l'auteur », d'autant que beaucoup de tragédies utilisent ce personnage collectif pour faire entendre plusieurs interprétations²¹⁹. Or, cette répartition des interprétations est souvent genrée : le chœur étant plutôt du parti de l'acteur que du parti de l'auteur, la non-mixité du chœur implique qu'un chœur féminin prend parti pour un personnage féminin, et un chœur masculin pour un personnage masculin²²⁰. Ce regard du chœur est en outre capital pour l'interprétation de l'action, comme il l'est chez Sénèque :

Le chœur dans les tragédies de Sénèque est en effet presque exclusivement le relais du spectateur : spectateur des passions déchaînées, il s'en tient à une distance suffisante pour en tirer leçon, d'où l'importance des développements gnomiques dans les chœurs, de cette oscillation de la déploration pathétique à la généralité abstraite, qui marque le mouvement de nombreux chœurs : de la participation au spectacle des passions à la leçon morale, philosophique et politique.²²¹

Il nous semble en effet que les commentaires de l'action, notamment lorsqu'ils sont prononcés par des entités somme toute considérées comme extérieures à l'action, jettent des regards sur l'action qui influencent le regard du spectateur/lecteur : la prise de parti du chœur pour l'un ou l'autre des personnages aura dès lors toute son importance.

²¹⁷ Jacques Peletier du Mans, *L'Art Poétique*, op. cit., fol. 72.

²¹⁸ Voir Olivier Millet, « Voix d'auteur, voix du peuple ? L'identité et le rôle du chœur dans les tragédies françaises de la Renaissance à la lumière des interprétations humanistes de l'*Art poétique* d'Horace », dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 30, 2006, 1-2, p. 85-98. Voir également Teresa Jaroszewska, *Le Vocabulaire du théâtre de la Renaissance en France (1540-1585). Contribution à l'histoire du lexique théâtral*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1997, p. 15-18. Chez Vauquelin, le chœur est également « du parti de l'auteur », *L'Art poétique*, op. cit., II, v. 468, p. 89.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 92-95.

²²⁰ Voir *infra*, p. 108-109.

²²¹ Nathalie Dauvois, « Énonciation lyrique, énonciation tragique dans *Saül le Furieux* », *Littératures*, n° 39, automne 1998, p. 33.

Objet emblématique et particulièrement complexe, le chœur sera un point d'étude important pour la suite de notre travail. Retenons la spécificité de sa prise de parole, l'idée de sa possible « virilité » présente chez Horace mais effacée petit à petit chez Peletier, ainsi que la présupposition de la non-mixité de cet ensemble de personnages, jamais remise en cause, et qui engage peut-être une prise de parti facilitée pour un personnage du même sexe.

b. « *Decore* », « *convenance* », « *appropriation* » : les personnages

La règle suprême chez Horace, celle qui gouverne les autres, est celle du *decorum*²²², de ce qui convient. Le *decorum* touche à plusieurs aspects de la fiction²²³, mais son point d'application principal s'éprouve à la Renaissance dans la conception des personnages. Les théoriciens trouvent cette idée à la fois chez Horace et Aristote. Chez Horace :

*Aetatis cujusque notandi sunt tibi mores,
Mobilibusque decor naturis dandus et annis.
Reddere qui voces jam scit puer et pede certo
signat humum, gestit paribus concludere et iram
colligit ac ponit temere et mutatur in horas.
Inherbus juvenis tandem custode remoto
gaudet equis canibusque et aprici gramine Campi [...].
Conversis studiis aetas animusque virilis
quaerit opes et amicitias, inservit honori,
commisisse cavet quod mox mutare laboret.
[...] Ne forte seniles
mandentur juveni partes pueroque viriles ;
semper in adjunctis aevoque morabitur aptis.*²²⁴

²²² Marvin T. Herrick, *The fusion...*, op. cit., p. 48. Voir également Nathalie Dauvois (dir.), *Horace, l'autre poétique. Actes des journées d'étude du 19 octobre 2010 et du 28 mai 2011*, revue en ligne *Camena*, 13, octobre 2012. [Consulté en ligne le 12/05/2018. URL: <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/toutes-les-revues-en-ligne-camena/camena-n-13-octobre-2012-horace-l-autre-poetique-238.htm>]. La deuxième partie du volume, intitulée « Du *decorum* aux bienséances : fortune d'un concept-clé de l'art poétique d'Horace », retrace l'histoire du concept dans les poétiques néolatines (Fonzio, Minturno et Viperano dans l'article de Virginie Leroux intitulé « Présence et interprétations du *decorum* horatien dans les poétiques néo-latines »), chez Josse Bade (dans l'article de Jean Lecoq intitulé « Josse Bade et l'invention du *decorum* horacien », et dans les arts poétiques français (dans l'article de Nathalie Dauvois intitulé « Decore, convenance, bienséance et grâce dans les Arts poétiques français, (re)naissance d'une poétique de la différence ». Voir encore « Vraisemblable et *decorum* », dans *Théories poétiques néo-latines*, op. cit., p. 380-387.

²²³ « La notion de *decorum*, maître mot du poéticien puisqu'il définit une relation qui règle l'accord interne des éléments du poème, l'adéquation de ces éléments à un univers de référence prédéfini, artificiel, spécifique à l'art poétique, enfin l'adaptation de la fiction poétique à son public, le caractère reconnaissable, identifiable, crédible des événements et des caractères représentés. Le *decorum* n'est donc pas seulement un impératif stylistique ou moral ; il sert de base à l'établissement d'un *ethos*, d'un univers de référence commun à l'auteur et à son public, qui permet d'organiser, de programmer et de juger la réception de l'œuvre », Anne Duprat, *Vraisemblances*, op. cit., p. 84.

²²⁴ Horace, *Art poétique*, op. cit., v. 156-178, p. 210-212. « Il vous faut marquer les mœurs de chaque âge et donner aux caractères, changeant avec les années, les traits qui conviennent. L'enfant qui sait déjà répéter les mots et imprime sur le sol un pied sûr recherche ses pareils pour jouer avec eux ; sa colère éclate et s'apaise sans motif ; il change d'une heure à l'autre. Le jeune homme encore imberbe, enfin délivré de son gouverneur, fait sa joie des chevaux, des chiens, des pelouses du Champ de Mars ensoleillé ; [...] Les goûts se transforment : l'âge et l'esprit de l'homme fait cherchent l'influence, les relations, sont esclaves des honneurs et se gardent de faire ce qu'il faudrait bientôt travailler à changer. [...] N'allez point donner à un jeune homme le rôle d'un vieillard, à

Horace concentre l'*aptum* du personnage sur la question de l'âge, en définissant quatre périodes : l'enfance, la jeunesse, l'âge adulte, la vieillesse. Cette théorie dépasse le simple cadre théâtral et définit les âges de l'homme en général, avant de revenir spécifiquement au théâtre. Horace paraît penser avant tout à l'homme de sexe masculin – faut-il considérer que sa description s'applique aussi aux femmes ? Des vers 112 à 118, il intégrait bien le sexe parmi les critères à prendre en compte pour la convenance, sans plus de développement :

*Intererit multum, divosne loquatur an heros,
maturusne senex an adhuc florente juventa
Fervidus, et matrona potens an sedula nutrix,
Mercatorne vagus cultorne virentis agelli,
Colchus and Assyrius, Thebis nutritus an Argis.*²²⁵

Le sexe n'est donc pas un critère spécifique de caractérisation du personnage chez Horace, mais il peut néanmoins apparaître. Chez Aristote, nous retrouvons la convenance des caractères, mais il l'explique autrement :

Pour ce qui est des caractères, il y a quatre buts à viser ; l'un d'entre eux – et le premier –, c'est qu'ils soient bons. Comme cela a été dit, il y aura caractère si les paroles ou les actions rendent manifeste un choix ; et le caractère sera bon si le choix est bon. Et cela est possible pour chaque genre de personnage : une femme tout comme un esclave, même si le premier genre est assez inférieur, et le second tout à fait bas. *Le deuxième but à viser est la convenance : un caractère peut être viril, mais être virile ou trop intelligente ne convient pas à une femme.* Le troisième est la ressemblance ; c'est autre chose que de composer un caractère bon ou convenable, au sens où on les a définis. Le quatrième est la cohérence ; car même si celui qui fait l'objet de l'imitation est incohérent et suppose un caractère de ce genre, il faut néanmoins que ce caractère soit incohérent d'une manière cohérente. Or l'on trouve des exemples de méchanceté non nécessaire comme le Ménélas d'Oreste ; de caractère sans conformité ni convenance : les lamentations d'Ulysse dans Scylla ou la tirade de Mélanippé ; d'incohérence : *Iphigénie à Aulis*, car Iphigénie suppliante ne ressemble en rien à ce qu'elle sera dans la suite.²²⁶

un enfant celui d'un homme fait : toujours chacun devra s'attacher aux traits qui accompagnent son âge et lui sont inhérents » (trad. F. Villeneuve).

²²⁵ *Ibid.*, v. 112-118, p. 208. « Il sera très important d'observer si c'est un dieu qui parle ou un héros, un vieillard mûri par le temps ou un homme encore dans la fleur d'une fougueuse jeunesse, une dame de haut rang ou une nourrice empressée, un marchand qui court le monde ou le cultivateur d'un petit domaine verdoyant, un Colchidien ou un Assyrien, un fils de Thèbes ou un fils d'Argos » (trad. F. Villeneuve).

²²⁶ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 1454a, p. 107-108. Nous soulignons. (« *Περὶ δὲ τὰ ἥθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι, ἓν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ἦ. Ἐξεῖ δὲ ἥθος μὲν εἰάν ὥσπερ ἐλέχθη ποιῇ φανερόν ὁ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις προαίρεσιν τινα <ἢ τις ἄν> ἦ, χρηστόν δὲ εἰάν χρηστήν. Ἔστιν δὲ ἐν ἐκάστῳ γένει· καὶ γὰρ γυνή ἐστιν χρηστή καὶ δοῦλος, καίτοι γε ἴσως τούτων τὸ μὲν χειρόν, τὸ δὲ ὅλως φαῦλόν ἐστιν. Δεύτερον δὲ τὸ ἀρμόττοντα· ἔστιν γὰρ ἀνδρείαν μὲν τὸ ἥθος, ἀλλ' οὐχ ἀρμόττον γυναικὶ οὕτως ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι. Τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον. Τοῦτο γὰρ ἕτερον τοῦ χρηστοῦ τὸ ἥθος καὶ ἀρμόττον ποιῆσαι ὡς προεῖρηται. Τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν. Κἂν γὰρ ἀνὸμαλός τις ἦ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἥθος ὑποτεθῇ, ὅμως ὁμαλῶς ἀνὸμαλον δεῖ εἶναι. Ἔστιν δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἥθους μὴ ἀναγκαίας οἶον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστη, τοῦ δὲ ἀπρεποῦς καὶ μὴ ἀρμόττοντος ὃ τε θρήνος Ὀδυσσεὺς ἐν τῇ Σκύλλῃ καὶ ἡ τῆς Μελανίπης ῥῆσις, τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἢ ἐν Ἀυλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ὅμοιον ἢ ἰκετεύουσα τῇ ὑστέρᾳ. »).*

Quatre critères pour Aristote fondent la vraisemblance du personnage : la bonté du caractère, qui suppose que le personnage doit faire de bons choix ; la convenance, qui recouvre le rapport entre les qualités du personnage et les attentes que ces qualités engagent dans son « caractère » ; la ressemblance, qu'Aristote ne définit pas vraiment mais qui renvoie peut-être au modèle du personnage ; la cohérence enfin, qui suppose que le personnage conserve ses caractéristiques du début jusqu'à la fin de la pièce. Or, l'exemple pris par Aristote pour faire comprendre la notion de convenance est celui du sexe et du *gender*. Michel Magnien traduit : « un caractère peut être viril, mais être virile ou trop intelligente ne convient pas à une femme ». L'adjectif δεινός/*deinos* est également traduit par « intelligente » par Barbara Gernez²²⁷. D'autres traductions proposent : « un caractère peut être viril, mais il ne convient pas qu'une femme soit virile ou éloquente »²²⁸ ; « le caractère peut être viril, mais il ne sied pas pour autant à une femme d'être virile ou effrayante » – ce traducteur précise que le deuxième adjectif, δεινός/*deinos* peut aussi être traduit par « véhément » et qu'il est rendu par « *clever* » dans trois traductions de langue anglaise²²⁹. Les traducteurs hésitent donc sur le sens à accorder spécifiquement au second adjectif, dont Gérard Lambin indique qu'il peut se rapporter aux catégories de l'éloquence : associé au départ à l'idée de crainte (ce qui fait peur ou ce qui est lâche), l'adjectif a « fini par se spécialiser comme terme technique, de rhétorique, dit de la puissance, de la véhémence »²³⁰. Si le deuxième terme reçoit des traductions variées parce qu'il est polysémique, le premier « ἀνδρείαν », fait moins débat et il est traduit à chaque fois par « virile » : c'est bien la discordance entre le sexe biologique supposé du personnage et un comportement associé à l'autre sexe qui est stigmatisée.

L'adéquation du comportement du personnage aux attentes liées à son sexe biologique, que nous nommerions *gender*, tient une place dans la définition que donne Aristote du bon personnage, là où Horace exemplifie essentiellement la convenance par l'âge du personnage. Nos tragédies se fondant plus sur Horace que sur Aristote, on pourrait supposer que cette prégnance du *gender* disparaisse. Cependant, Josse Bade, citant Aristote directement ou par un intermédiaire, donne lui aussi quatre critères pour la construction du

²²⁷ Aristote, *Poétique*, éd. B. Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 57.

²²⁸ Aristote, *La Poétique*, éd. R. Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 85.

²²⁹ Aristote, *La Poétique*, éd. G. Lambin, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 73 et note 126. Gérard Lambin cite S. Halliwell, D.W. Lucas, Ingram Bywater, *Aristotle, On the Art of Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1909, p. 43 et 277.

²³⁰ Il cite à ce sujet Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Tome I, Paris, Klincksieck, 1968, p. 256. Consulté en ligne le 06/12/2016. URL: <https://archive.org/details/Dictionnaire-Etymologique-Grec>

caractère : il faut qu'il soit « *verisimiles* », « *compossibilis* », « *personis conformes* » et « *generi poematis congruentes* »²³¹. Or, pour le troisième critère, il écrit :

*Oportet tertio ut res sint personis conformes : quia si mulier virilia gessisse dicatur, ridiculum esset ; aut e contrario vir muliebra. Item si puero officium senius ; aut e converso detur.*²³²

Josse Bade reprend à son compte l'idée aristotélicienne selon laquelle pour être convenable, le personnage doit avoir un comportement adapté aux exigences sociales rapportées à son sexe biologique. Or, sans se contenter de dénoncer le ridicule d'une femme qui agirait virilement, Bade met également en garde contre la situation inverse, un homme qui agirait à la manière d'une femme. Il complète donc Aristote : pour être convenable, un personnage féminin doit agir conformément à son genre, mais cela vaut également pour le personnage masculin. La transgression de *gender* relèverait d'un manque de convenance, constituerait un manquement aux règles de formation du personnage théâtral. Bade ajoute la dimension de l'âge, qu'il trouve probablement chez Horace. Nous ne trouvons pas de mention semblable chez les grammairiens, par qui Bade est très influencé. Chez Evanthius :

*Tum personarum leges circa habitum, aetatem, officium, partes agendi nemo diligentius Terentio custodivit.*²³³

Chez Donat-Evanthius, la convenance repose sur l'âge, la fonction sociale, le caractère du personnage – mais le *gender* n'est pas mobilisé. Au-delà de Josse Bade, nous n'avons pas trouvé de telle mention : Aristote trouve peu d'échos sur ce point dans les paratextes français, même chez ceux qui, comme Grévin ou Rivaudeau, le citent.

Ce passage de Josse Bade fait également écho au chapitre précédent des *Praenotamenta* : le théoricien consacre une bonne partie de son chapitre XX portant sur la convenance des personnages dans la comédie à ce que nous appelons aujourd'hui le genre²³⁴. Chez lui, cinq critères entrent en jeu pour la convenance : l'âge d'abord, et il paraphrase Horace ; le *gender* ensuite ; la fonction sociale ; la nation d'origine ; le caractère propre, qui laisse une marge de liberté plus grande au poète. Pour le second critère, il écrit :

²³¹ Bernard Weinberg n'évoque pas Aristote parmi les sources directes de Bade. Voir « Badius Ascensius and the Transmission of Medieval Literary Criticism », *op. cit.*

²³² Josse Bade, *Praenotamenta*, cité par Lawton, *Handbook...*, p. 31-32. « En troisième lieu, il convient que la matière soit appropriée aux personnages : si on dit d'une femme qu'elle a agi ostensiblement comme un homme, cela serait ridicule ; ou au contraire si un homme a agi comme une femme. De même si un jeune garçon reçoit les fonctions d'un vieillard, ou l'inverse » (notre traduction).

²³³ Evanthius, « De tragœdia et comœdia », cité par Lawton, *op. cit.*, p. 8. « En outre, personne n'a suivi avec plus de vigilance les lois concernant les attributs des personnages, leur âge, leur rôle social, leur nature » (notre traduction).

²³⁴ Sur ce passage et plus largement, sur le *decorum* d'Horace à Josse Bade, voir Jean Lecointe, « Josse Bade et l'invention du *decorum* horatien », *Camœnae* 13, *op. cit.*, p. 1-12. Jean Lecointe considère que le rôle de Bade dans l'importance accordée au *decorum* chez Horace est prédominant.

*Decor sexus requirit ut alia longe sint facta et verba quae viris attribuuntur quam illa quae feminis. Feminae enim sunt inconstantes : mutabiles : modo nimium blandes et affabiles : modo nimium minaces et proterue : modo multum iocose : modo nimium tristes : modo favorabiles : modo inimice nihil praeter inconstantiam observantes in viris decipiendis astutiisque ; rerum praevarum, vehementer solertes verum non omnes ejusmodi sunt. Ideoque : praeter sexum notandus est status et vita.*²³⁵

Josse Bade s'intéresse spécifiquement au « *decor sexus* », fondamental chez lui pour définir la convenance. Il défend jusqu'ici une vision très essentialisante, et assez peu positive, des femmes, mais il accepte l'importance des autres critères, d'âge, de classe, de caractère :

*Nam matrona honesta verecundiam : probitatem ; amicitiam ; hylaritatem ; concordiam ; pacem ; salutem familialae, prosperitatem mariti ; omnia salva esse velit, virum delectat : familiam protegit ; pauperes fovet ; deos veneratur. Et quia in nulla re major est diversitas quam in animis mulierum : id eo variae scripturae mulieres nunc laudant : nunc cavendas esse docent.*²³⁶

Finalement, Bade réinterprète la plularité des critères à prendre en compte dans le sens de la variabilité des femmes, qui doit conduire à y prendre garde. Ensuite, il revient plus spécifiquement à ce que le poète doit en tirer :

*Caeterum poeta debet sequi id quod ut plurimum sit, praecipue qui ad libitum suum materiam capit. Nam qui hystoriam scribit : veritatem rei geste sequi debet. Si tamen comici praeter consuetudinem dicant aliquas personas aliquod egisse, hoc quoque fatebuntur praeter communem consuetudinem evenisse : ne videantur decorum ignorasse. Quamobrem Terentius quando socrum describit qui nurum suam amavit : et meretricem quae amorem inter amatorem suum et ejus uxorem reconciliat, fatetur id praeter naturam communem contigisse ut suo loco dicemus.*²³⁷

²³⁵ Josse Bade, *P. Terentii Aphrii comicorum elegantissimi comedie*, Lyon, J. Huguetan, 1511, fol. b iii. Consulté en ligne le 05/01/2017. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k525523>. Voir également pour la traduction Josse Bade, *Praenotamenta*, chapitre XX, cité et traduit par Maurice Lebel, *Josse Bade, dit Badius (1462-1535). Préfaces de Josse Bade (1462-1535)*, Louvain, Peeters, 1988, p. 106-108 : « La convenance touchant le sexe exige que les actions et les paroles qu'on attribue aux hommes soient tout autres que celles qu'on attribue aux femmes. En effet, les femmes sont inconstantes, changeantes, tantôt affables et caressantes à l'excès, tantôt menaçantes et impudentes à l'excès, tantôt toutes joyeuses, tantôt toutes tristes, tantôt sympathiques et tantôt jouant la comédie, ne négligeant rien, sauf leur inconstance, pour tromper les hommes ; astucieuses et habiles, elles s'y entendent à merveille pour poser des actes contraires à la bonne morale. Mais elles ne ressemblent pas toutes à ce modèle. Aussi doit-on tenir compte de leur condition sociale et de leur genre de vie ».

²³⁶ *Ibid.* : « En effet, la matrone honnête observe la pudeur, la probité, l'amitié, la bonne humeur, la concorde, la paix, la vigilance pour assurer la bonne santé de la famille et le succès du mari ; elle voudrait que tout aille bien ; elle se rend agréable à son époux, protège sa famille et honore les dieux. C'est parce qu'il n'y a rien, dans aucun domaine, qui comporte plus de contradictions que l'âme féminine que les *Écritures*, en plusieurs passages, tantôt adressent les louanges aux femmes, tantôt enseignent qu'on doit se tenir en garde contre elles ».

²³⁷ *Ibid.* : « D'ailleurs le poète doit prendre dans les facettes du comportement humain celles qui conviennent à son sujet, et il le fait généralement, surtout quand il a le choix de ses moyens. En effet, si les historiens doivent respecter la vérité des faits, les comiques, eux, quand ils font faire à leurs personnages des actions contraires à l'usage, doivent spécifier que ces actions ne sont pas conformes à l'usage, s'ils ne veulent pas paraître ignorer les lois de la convenance. Voilà pourquoi, quand Térence montre un beau-père aimant sa bru ou bien une prostituée, qui accommode l'amour à elle porté par son client avec l'amour que ce dernier porte à sa femme, il spécifie que cette réconciliation est allée à l'encontre des lois générales de la nature, comme nous le montrerons en temps et lieu ».

Bade introduit ici une subtilité qui nous semble fondamentale : la transgression de ce « *decor sexus* » est possible, dès lors qu'elle est marquée comme telle par l'auteur qui risquerait, dans le cas contraire, de passer pour un homme qui ignore le *decorum*. Bade revient ensuite rapidement au masculin, qui semble l'intéresser moins que le féminin :

*Virilis autem sexus semper constantior et gravior est quam mulieris. Solent autem dici mulieres ex ingenua natura solertes et industriae. Ideoque dicunt consilia mulieris ex industria et ingenio sine deliberatione data esse meliora quam quae cum multa deliberatione dare volunt.*²³⁸

Le théoricien a décidément bien moins de choses à dire sur le masculin que sur le féminin, si ce n'est qu'il est plus constant, et plus grave²³⁹. Les caractéristiques finales qu'il donne du féminin semblent plus positives, notamment autour du conseil féminin²⁴⁰. Ensuite, Bade revient à la question des autres critères, dont il réaffirme l'importance pour le *decorum* :

*Decorum fortunarum seu statuum praecipue servari debet. Nam licet duae personae ejusdem sexus et aetatis fuerint, non tamen eosdem mores eademque verba habere debent. [...] Si ergo mulier inducatur loqui vide cujus status et fortunae sit. Nam matrona aliter loquitur aliterque facit quam serva ; mulier honesta aliter quam impudica. Similiter vir sapiens aliter quam ignorans ; et in magistratu existens aliter quam privatus. Rex aliter quam rusticus.*²⁴¹

Ainsi, Josse Bade insiste fermement sur le « *decor sexus* », qui concerne principalement chez lui les personnages féminins, mais il accepte la transgression, dès lors qu'elle est marquée comme telle – il s'appuie d'ailleurs sur l'exemple de la prostituée chez Térence. Son analyse porte essentiellement sur la comédie, et l'opposition à l'histoire peut évoquer la différence entre l'argument tragique supposé tiré de l'histoire et celui de la comédie, inventé. Cependant, son propos paraît avoir une portée plus vaste – les discours sur le féminin et le masculin ne concernent pas seulement le théâtre ; en outre, l'idée selon laquelle il est possible de mettre en scène un comportement transgressif, tant que la norme est rappelée, est rapportée au « *decorum* » qui est également une catégorie capitale pour la tragédie. Lorsqu'ils reprennent

²³⁸ *Ibid.* : « Quant au sexe masculin, il est toujours plus constant et plus pondéré que le sexe féminin. D'autre part, on dit généralement que les femmes doivent à leur nature leurs qualités innées d'habileté et de débrouillardise. Aussi affirme-t-on que celles-ci, en faisant appel à leur débrouillardise et à leur talent naturel, donnent, sans avoir délibéré, de meilleurs conseils que ceux qu'on propose de donner après avoir beaucoup délibéré ».

²³⁹ Voir notamment sur la constance *infra*, p. 511-542.

²⁴⁰ Nous reviendrons également sur cette question *infra*, p. 335-342.

²⁴¹ Josse Bade, *Praenotamenta*, *op. cit.* : « Pour ce qui est de la convenance relative à la condition ou à la classe sociale, il importe de s'y conformer plus qu'à toute autre car, même si deux personnages sont du même sexe et du même âge, ils ne doivent pas nécessairement avoir le même comportement ni tenir le même langage. [...] En conséquence, si l'on a à faire parler une femme, on doit tenir compte de la condition et de la classe sociale auxquelles elle appartient, car une matrone parle autrement et agit autrement qu'une esclave, une femme honnête autrement qu'une débauchée. De même un savant parle autrement qu'un ignorant, un fonctionnaire autrement qu'un homme du secteur privé, un roi autrement qu'un campagnard ». Nous remercions Augustin Lesage pour son aide dans la transcription de ce texte.

un sujet déjà traité et/ou historique, les auteurs ont une caution supplémentaire, mais ils doivent tout de même respecter la convenance. De même, la mention de la « *matrona honesta* » est peut-être un clin d'œil au texte horacien, et renverrait dès lors implicitement au genre tragique. Dès lors, l'importance de la convenance de *gender* ainsi que la possibilité de la transgression, envisagées par Josse Bade pour le genre comique, peuvent être opérantes en tragédie, puisque celle-ci est concernée par la notion de convenance.

Josse Bade paraît être le seul à développer la convenance de *gender* à ce point, mais en dehors de notre corpus, Minturno (*De poeta*, 1559) écrit également :

*Tum vero prospiciendum est, ut quod conveniat, cuique tribuamus. An non indecorum est, si virum fortem muliebriter ejulantem, mulierem viriliter audentem introducamus ? [...] Atqui, Gravini inquit, cavendum tibi Vopisce est, ne in odium offensionemque foeminarum incurras, si cum Aristotele tuo sentias minime illis fortitudinem prudentiamque convenire. Immo vero, inquit, ille, nobis longe melius prospectum erit, si illam veterum philosophorum sententiam secuti, quam Plutarchus probavit, nullum esse virtutis genus, in quo mulieres non aequae ac viri valere possint, afferamus.*²⁴²

Minturno rappelle la règle aristotélicienne mais la relativise pour une autre raison que Bade : il ne faudrait pas froisser les femmes, et, plus sérieusement peut-être, accepter l'idée que les vertus sont accessibles aux femmes également. Ainsi, deux théoriciens reprennent et relativisent la convenance de sexe, pour deux raisons différentes : pour Bade, la transgression est acceptable si la norme est rappelée ; pour Minturno, si un homme lâche n'a peut-être toujours pas sa place au théâtre, une femme peut pratiquer toute vertu accessible aux hommes. Nous mettrons ces deux hypothèses à l'épreuve concernant notre corpus²⁴³.

En dehors de ces analyses, lorsque les théoriciens évoquent les personnages de théâtre, notamment de comédie, ils proposent parfois des mentions genrées, mais plutôt pour insister sur la dimension sociale. Peletier, dans son *Art poétique* de 1555 écrit à propos de la convenance des personnages :

La Comedie à etè dite par Live Andronique, le premier Ecrivain de Comedies Latines, le miroir de la vie, par ce qu'an ele s'introduisent personnes populeres, déqueles faut garder la bienseance, selon la condicion et etat de chacune. C'est assavoer qu'il faut fere voèr bien oculeremant

²⁴² « Ensuite il faut veiller à attribuer à chacun ce qui convient. N'est-il pas inconvenant d'introduire un homme courageux qui pousse des cris de douleur comme une femme ? ou une femme audacieuse comme un homme ? [...] Cependant, dit Gravina, tu dois veiller, Vopiscus, à ne pas t'exposer à la haine et à l'irritation des femmes en considérant avec ton Aristote que le courage et la prudence ne leur conviennent absolument pas. Nous ferons preuve d'un plus grand discernement si, nous rangeant à l'avis des philosophes antiques, approuvé par Plutarque, nous affirmons qu'il n'existe aucun genre de vertu dans lequel les femmes et les hommes ne puissent également exceller ». Cité et traduit par Virginie Leroux, dans « Présence et interprétations du *decorum* horatien dans les poétiques néo-latines », p. 11.

²⁴³ L'hypothèse de Minturno portant essentiellement sur la question morale, nous l'étudierons essentiellement dans notre troisième partie, contrairement à celle de Bade, qui nous occupera plus tôt puisqu'elle est censée révéler un fonctionnement interne des tragédies.

l'avarice, ou la prudence des vieillars, les amours e ardeurs des jeunes enfans de meson, les astuces et ruses de leurs amies, la vilenie et deshonestete des Maquereaus, la façon des Peres tantot severes, tantot faciles, l'assantacion et vilete des Parasites, la vanterie et bravete d'un Soudart retiré de la guerre, la dilig'ance des Nourrices, l'indulg'ance des Meres.²⁴⁴

La présentation des personnages de la comédie reprend le développement horacien sur la convenance : Peletier donne des exemples qui mêlent les catégories de l'âge (« vieillards », « jeunes enfans »), du statut social (« maquereaux », « nourrices »), et du genre (« pères tantot severes, tantot faciles », « indulgence des meres »). La question de l'inadéquation d'un comportement aux règles du *gender* est sous-jacente mais n'est pas, comme chez Horace, l'objet de l'analyse.

Des éléments importants sont apparus : la convenance, essentielle pour la théorie du personnage tragique à la Renaissance implique des considérations de *gender*, explicites (une femme ne doit pas être virile, un homme ne doit pas être efféminé) ou implicites (opposition des pères et des mères *etc.*). Si ces questions sont plus développées pour la comédie que pour la tragédie, dans laquelle les théoriciens envisagent peut-être plus facilement des transgressions, elles apparaissent dans le cadre d'une théorie générale de la convenance, également importante pour la tragédie. Josse Bade développe une analyse qui nous paraît capitale : plutôt que de proscrire absolument toute transgression des normes de *gender*, il l'accepte dès lors qu'elle est accompagnée d'un rappel de la norme.

*

Au-delà des éléments de définition du genre tragique, qui visent à décrire ses caractéristiques essentielles, sans lesquelles la tragédie n'est pas, les théoriciens du XVI^e siècle prescrivent des manières d'écrire des tragédies, essentiellement à partir d'Horace. Les considérations de *gender* apparaissent dans la description du chœur, défini comme une instance forcément non-mixte, et peut-être virile, et font également partie des critères de la convenance. Au théâtre, il serait convenable qu'une femme parle conformément aux attentes liées à son genre, et, ajoute Bade, il en va de même pour les personnages masculins. Pourtant, il envisage la possibilité de la transgression : c'est de manière problématique que le *gender* apparaît dans la théorie tragique. Cela se confirme-t-il dans l'examen des textes ? Le corpus retenu n'est pas un tout uniforme : ces considérations théoriques n'auront dès lors pas le même impact selon le type de tragédie étudié.

²⁴⁴ Jacques Peletier du Mans, *L'Art Poétique*, *op. cit.*, fol. 70.

CHAPITRE II. CORPUS : DES PIÈCES PLUS « FÉMININES » QUE D'AUTRES ?

Si les textes théoriques définissent le genre tragique, ne faut-il pas distinguer plusieurs cas de tragédies ? Les paratextes des pièces peuvent avoir vocation à définir la tragédie dans son ensemble, mais, dans d'autres cas, ils visent également, ou uniquement, à présenter la pièce dans sa singularité. Nous allons entrer dans les tragédies en suivant l'ordre du paratexte, depuis le titre jusqu'aux prologues, en nous demandant si les différents types de tragédies impliquent des rapports différenciés au féminin.

1. Le titre et le sujet des pièces¹

Le titre permet-il de tracer une ligne de partage entre tragédies à héros et tragédies à héroïnes ? Comme l'indique Charles Estienne dans l'« Epistre du traducteur au lecteur » qui ouvre son *Andrie*, un titre de comédie peut être pris du personnage principal, du lieu, du fait, ou de l'accident, c'est-à-dire, l'évènement². En tragédie, le titre est souvent pris du nom d'un personnage, parfois complété d'une extension du nom (*Cleopatre captive*, *Abraham sacrifiant*), ou d'un sous-titre présenté sous la forme d'une alternative (*Iephthes siue uotum*, *Antigone*, ou la piété). Quatre exceptions se présentent dans le corpus : l'anonyme *Tragédie du sac de Cabrières* qui tire son titre de l'évènement représenté ; *La Famine ou les Gabéonites* pour laquelle « La Taille choisit de placer le fléau avant le personnage, le mal avant ceux qui en sont la cause présumée, le tableau d'ensemble avant le drame particulier »³, et place la collectivité dans le sous-titre. Nous retrouvons cette préférence pour le collectif avec *La Troade* et *Les Juifves* de Robert Garnier. En dehors de ces quatre exceptions, les tragédies étudiées prennent pour titre le nom d'un personnage individualisé. Cependant, le personnage éponyme est-il toujours le personnage principal ? Par exemple, qui de Jephté ou de sa fille est au cœur de *Iephthes* de Buchanan et de ses deux traductions françaises⁴ ? Si le

¹ Pour l'ensemble des statistiques que nous allons évoquer, nous renvoyons à notre annexe, *infra*, p. 595-597.

² Charles Estienne, « Epistre du translateur au lecteur », cité par Bernard Weinberg, *Critical Prefaces...*, *op. cit.*, p. 92. Evanthius l'indiquait déjà, voir Lawton, *Handbook...*, *op. cit.*, p. 14-15.

³ Frank Lestringant, « Sénèque, la Bible et les malheurs fondamentaux de Saül à *La Famine* », dans *Par Ta colère nous sommes consumés*, *op. cit.*, p. 181.

⁴ Pour une argumentation en faveur de l'idée selon laquelle Iphis est véritablement au cœur de la tragédie, voir Jean-Frédéric Chevalier, « La victime tragique depuis les premières tragédies néo-latines jusqu'à *Jephthes* de George Buchanan », dans *Acta conventus neo-latini cantabrigiensis. Proceedings of the Eleventh International*

titre est souvent un critère efficace pour déterminer qui est le héros de la pièce, ce n'est pas toujours le cas. Nous considérons ici le titre en tant qu'il affiche le masculin ou le féminin à l'ouverture de la pièce, sans tenir compte des possibles discordances avec le déroulement de l'intrigue.

Sur les quarante-quatre tragédies du corpus, vingt-quatre font d'un personnage masculin le personnage éponyme, quand dix-huit concentrent leur titre sur des personnages féminins – en intégrant la *Troade* et les *Juifves*⁵. Or, avant de prendre en compte tout autre critère, nous pouvons d'ores et déjà constater l'importance du critère chronologique. En effet, entre 1537 et 1561, huit tragédies ont des rôles-titres féminins, face aux trois-tragédies à rôle-titre masculin⁶. Après 1561, la répartition s'inverse, puisque nous avons vingt et une pièces à rôle-titre masculin et dix pièces à rôle-titre féminin⁷. Il y aurait donc un choix initial des héroïnes, qui, pour des raisons qu'il reste à éclaircir, serait progressivement remis en question.

Or, ce choix initial des protagonistes féminines ne trouve pas d'équivalent en comédie : « La comédie française n'accordera d'ailleurs jamais à la jeune fille un rôle de protagoniste au XVI^e siècle »⁸. Contrairement aux tragédies, donc, les comédies ne présentent

Congress of Neo-Latin Studies (Cambridge, 30 July-5 August 2000), dir. Rh. Schnur, J.-L. Charlet, L. Gualdo Rosa et alii, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2003, p. 145-153.

⁵ Restent *La Famine* et *La Tragédie du sac de Cabrières* qui placent au centre l'événement et que nous n'intégrons pas au calcul.

⁶ Pour les tragédies à rôle-titre féminin : Lazare de Baïf, *Electra* (1537) ; Thomas Sébillet, *L'Iphigene* (1549) ; Guillaume Bochetel, *Hecuba* (1550) ; Étienne Jodelle, *Cleopatre captive* (1553) et *Didon se sacrifiant* (s.d., publiée en 1573) ; Jean Bastier de La Péruse, *Medee* (s.d.) ; Mellin de Saint Gelais, *Sophonisba* (1559) ; Gabriel Bounin, *La Soltane* (1561). Les tragédies à rôle-titre masculin : Charles Toutain, *Agamemnon* (1556) ; *Abraham sacrifiant* (1550) *Cesar* (1561). En outre, la tragédie *Agamemnon* prend ce titre parce que l'événement central est la mort d'Agamemnon, mais se concentre avant tout sur les personnages féminins, notamment Clytemnestre et Cassandre ; c'est pour l'instant uniquement aux titres que nous nous intéressons. En 1589, Pierre Matthieu intitulerait d'ailleurs sa tragédie consacrée au même sujet *Clytemnestre* – même s'il est vrai qu'il se consacre, plus encore que Toutain, à l'amour de Clytemnestre et Egisthe (qui occupe presque exclusivement les actes II et III). Voir Pierre Matthieu, *Clytemnestre*, op. cit.

⁷ Pour les tragédies à rôle-titre féminin : Claude Roillet, *Philanire* (1563-1577) ; Nicolas Filleul, *Lucrece* (1566) ; Robert Garnier, *Porcie* (1568) ; Caye Jules de Guersens, *Panthée* (1571) ; Jean-Antoine de Baïf, *Antigone* (1572) ; Robert Garnier, *Cornélie* (1574), *La Troade* (1579), *Antigone* (1580) ; Fronton du Duc, *L'histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy* (1581) ; Robert Garnier, *Les Juifves* (1583). Pour les tragédies à rôle-titre masculin : Nicolas Filleul, *Achille* (1563) ; Louis Des Masures, *David combattant*, *David triomphant*, *David fugitif* (1566) ; André de Rivaudeau, *Aman* (1566) ; Messer Philone, *Josias* (1566), Claude Vesel, *Jephthe* (1566) et Florent Chrestien, *Jephthe* (1567) ; Jean de La Taille, *Saül le furieux* (1572) ; Jacques de La Taille, *Daire et Alexandre* (1573) ; Robert Garnier, *Hippolyte* (1573) ; Anonyme, *La Tragedie Françoise du bon Kanut* (1575) ; François de Chantelouve, *Coligny* (1575) et *Pharaon* (1577) ; Robert Garnier, *Marc-Antoine* (1578) ; Gabriel Le Breton, *Adonis* (1579) ; Anonyme, *Pompee* (1579), Adrien d'Amboise, *Holoferne* (1580) ; Jean de Beaubrueil, *Regulus* (1582) ; Pierre de Bousy, *Meleagre* (1582).

⁸ Madeleine Lazard « « Comédiennes et rôles féminins dans la comédie française du XVI^e siècle », dans *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture moderne*, vol. I : *Moyen âge et renaissance*, Genève, Slatkine, 1980, p. 362. Voir également Madeleine Lazard, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, Paris, PUF, 1978, notamment p. 65-94, où elle montre que l'effacement du rôle permet cependant aux dramaturges un traitement moins conventionnel de ces personnages ; voir encore Goulven Oiry (*La Comédie française et la ville (1550-1650). L'Iliade parodique*, Paris, Classiques Garnier, 2015) qui étudie

pas de rôle-titre féminin. Les jeunes filles peuvent néanmoins être un enjeu important dans l'intrigue des pièces, souvent amoureuse. Or, dans les vingt-quatre comédies du corpus qu'elle étudie, Madeleine Lazard dénombre quarante amoureux contre quinze jeunes filles, parmi lesquelles sept ne paraissent jamais sur scène. Cette disproportion se retrouve chez les personnages plus secondaires, puisque les suivantes et les mères sont moins présentes que les pères. Georges Forestier relativise l'absence scénique des jeunes filles dans la comédie française du XVI^e siècle, en la restreignant notamment à Larivey, mais constate que le trait de la passivité les caractérise presque toutes : « toutes font preuve d'honnêteté, de soumission, ainsi que de désir et de peur de l'homme tout à la fois, de naïveté et d'inexpérience »⁹. En outre, il démontre que ces jeunes filles n'apparaissent souvent qu'une fois sur la scène, dans le cadre d'une fonction purement « décorative » : « la jeune fille est mise en scène pour que le public soit assuré qu'elle est bien là »¹⁰. Le choix du féminin serait donc spécifique à la tragédie et marquerait encore son opposition, cette fois pratique et non théorique, à la comédie ; cette répartition serait contraire à celle qu'envisageaient notamment les grammairiens, pour qui la comédie paraissait plus propice à la représentation de malheurs féminins.

Comment expliquer cette préférence initiale de la tragédie pour les femmes ? D'abord, l'exemple antique allait dans ce sens. Ainsi, sur les trente-deux pièces grecques conservées, dix consacrent leur titre à une héroïne unique et huit à un groupe féminin, ce qui laisse quatorze pièces aux héros masculins¹¹. Dans les tragédies de Sénèque conservées, la proportion est moins marquante que chez les Grecs puisque nous avons trois tragédies à héroïnes, deux tragédies évoquant un groupe de femmes, et les quatre autres présentant des personnages éponymes masculins¹². De même, comme l'a montré Valeria Cimmieri, les Italiens conservent cette préférence initiale pour les tragédies à « rôles-titres » féminins : Trissin compose une *Sofonisba* qui vaut résurrection du théâtre à l'antique ; en outre, sur les

notamment les jeunes filles en tant qu'objets d'une conquête métaphoriquement militaire des hommes, p. 423-459, et rend compte de la prégnance des discours misogynes dans la comédie, p. 538-542.

⁹ Georges Forestier, « Situation du personnage de la jeune fille dans la comédie française du XVI^e siècle », *BHR*, t. 46, n° 1, 1984, p. 7-19 et p. 15 pour la citation.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12. Goulven Oiry rend compte d'une évolution du statut de la jeune première, qui gagne en activité, plutôt à partir des années 1600, *op. cit.*, p. 542.

¹¹ La liste est la suivante : Eschyle : *Les Perses* ; *Les Sept contre Thèbes* ; *Les Suppliantes* ; *Agamemnon* ; *Les Choéphores* ; *Les Euménides* ; *Prométhée enchaîné* ; Sophocle : *Les Trachiniennes* ; *Ajax* ; *Antigone* ; *Électre* ; *Œdipe Roi* ; *Philoctète* ; *Œdipe à Colone* ; Euripide : *Médée* ; *Les Héraclides* ; *Hippolyte* ; *Andromaque* ; *Hécube* ; *Les Suppliantes* ; *Héraclès* ; *Les Troyennes* ; *Ion* ; *Iphigénie en Tauride* ; *Électre* ; *Hélène* ; *Les Phéniciennes* ; *Oreste* ; *Les Bacchantes* ; *Iphigénie à Aulis*.

¹² *Hercule furieux*, *Les Troyennes*, *Les Phéniciennes*, *Médée*, *Phèdre*, *l'Œdipe*, *Agamemnon*, *Thyestes*, *Hercule sur l'Œta*.

cent quatorze tragédies italiennes répertoriées, soixante-dix huit présentent un rôle-titre féminin, soit plus de la moitié. Cette préférence italienne pour les rôles titres féminins s'évanouit au XVII^e siècle puisque sur les deux cent cinquante et une tragédies recensées, seules quatre-vingt onze se consacrent à une héroïne, quand cent-douze présentent un rôle-titre masculin, quarante-sept tragédies ne relevant ni de l'une ni de l'autre configuration¹³. Pour l'Italie, Valeria Cimmieri attribue essentiellement cette préférence féminine à l'imitation de l'antiquité :

Cet élément s'explique surtout par l'imitation du théâtre antique qui caractérise le théâtre italien de l'époque. Il est en effet probable que les auteurs modernes n'aient pas vraiment saisi les enjeux anthropologiques de la présence sur la scène du personnage féminin dans la dramaturgie antique. Plus vraisemblablement, ils ont voulu imiter l'une des caractéristiques perçues comme typiques de la tragédie antique, qui était justement le nombre élevé de figures féminines.¹⁴

Les premières traductions françaises du théâtre antique se concentrent toutes sur un modèle féminin, ce qui peut indiquer que c'est initialement ce que l'on retient des tragédies antiques. Cependant, au-delà de ces réponses hypotextuelles, c'est en regardant les tragédies que nous chercherons des motifs possibles de cette préférence pour le féminin, d'autant plus marquante qu'elle contrevient aux textes théoriques qui envisagent au départ essentiellement des personnages masculins. En attendant, continuons d'observer le corpus : la tragédie au XVI^e siècle se décline en sous-genres qu'il nous reste à étudier.

a. Pièces latines, pièces françaises

Le titre indique si la tragédie sera écrite en français ou en latin : selon qu'ils sont ou non francisés, selon qu'ils sont accompagnés d'un sous-titre rédigé en français ou en latin (*Iephthes sive votum*, *Antigone ou la piété*), les prénoms des personnages éponymes annoncent la langue d'écriture de la tragédie. Si le modèle pratique et théorique est essentiellement antique et non français, l'écriture dramatique, elle, doit se faire en français : cette idée est ardemment défendue pour l'ensemble de la production littéraire dans la

¹³ Valeria Cimmieri, *Femme et pouvoir dans le théâtre tragique italien des XVI^e et XVII^e siècles*, op. cit., p. 59-61. Valeria Cimmieri se fonde sur le catalogue *Drammaturgia* d'Allaci édité en 1666 puis repris en 1755 (*ibid.*, p. 56 sqq.) et prend comme unique critère le titre, considérant qu'il affiche initialement le féminin ou le masculin. Pour les tragédies italiennes à héroïnes des XVI^e et XVII^e siècles, nous renvoyons également au catalogue en ligne qu'elle a établi, consulté le 04/01/2018. URL : <https://cataloguefemmespouvoir.wordpress.com/corpus/>. Elle y compte quatre-vingt-neuf tragédies à héroïnes publiées entre 1533 et 1733 en Italie. Pour notre période, de 1524 à 1583, elle en compte vingt-huit, dix de plus que dans notre corpus. Nous remercions Valeria Cimmieri de nous avoir envoyé sa thèse et d'avoir répondu à nos questions.

¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

Deffence et illustration de la langue française publiée en 1549¹⁵. Elle apparaît dans notre corpus dès l'épître dédicatoire de la traduction de l'*Art Poétique* d'Horace par Peletier :

Mais la principale raison et plus apparente, à mon jugement, qui nous ote le merite de vrai honneur, est le mepris et contennement de notre langue native, laquelle nous laissons arriere pour entretenir la langue Greque et la langue Latine, consumans tout notre temps en l'exercice d'icelles.¹⁶

Or, Jacques Grévin décrit de façon genrée la compréhension de la langue dans l'avis « Au lecteur » qui précède ses comédies. Il affirme avoir représenté la langue de ses personnages sans la « farder », quitte à tomber dans la « grossiereté » – cependant, il considère que la pureté de la langue est conservée :

laquelle est plustost entre le vulgaire (je dy si l'on change quelques mots qui resistent leur terroir) qu'entre ces courtizans qui pensent avoir fait un beau coup quand ils ont arraché la peau de quelque mot Latin pour déguiser le François, qui n'ha aucune grace (disent-ils) s'il ne donne à songer aux femmes, comme s'ils prenoient plaisir de n'estre point entendus.¹⁷

Grévin associe le latin à un certain niveau social ainsi qu'au masculin – cependant, il évoque le vocabulaire choisi, et spécifiquement les calques du latin, plutôt que le choix de la langue française contre la langue latine. En outre, la satire de Grévin rend compte d'une répartition genrée de la connaissance des langues, mais non des langues elles-mêmes. Grévin indique que le choix de la langue engage le public des tragédies, et potentiellement de façon genrée, mais, contrairement à Montaigne par exemple, il ne développe pas l'idée que le latin serait plus viril que le français¹⁸. Nous ne trouvons pas d'écho de cette idée dans le corpus.

Observons les sujets choisis par les auteurs néolatins : Buchanan écrit un *Iephtes* et un *Baptistes* originaux, mais traduit d'Euripide aussi bien *Alcestis* que *Medea*. Muret écrit un *Iulius Caesar* original ; Roillet quant à lui compose un *Petrus* et un *Aman*, mais également une *Philanira* et une *Catharina*. En comparaison avec les tragédies en langue française, les pièces néolatines sont statistiquement plus consacrées à des personnages masculins, surtout si

¹⁵ Joachim du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, op. cit.

¹⁶ Jacques Peletier du Mans, *L'Art Poétique d'Horace*, op. cit., fol. 3r°. Peletier insiste également sur la nécessité d'écrire « en sa langue native » dans son *Art poétique*, op. cit., fol. 34. On retrouve cette idée chez Jodelle (« ouvré de ton langage », *Cleopatre captive*, op. cit., fol. 223v°), chez Grévin (« en nostre langue », Jacques Grévin, « A Madame Claude de France », *Cesar*, op. cit., fol. *iii r°) ou encore chez Rivaudeau qui désigne l'écriture en latin et en grec comme une erreur « du peuple » dans la dédicace d'*Aman* « A Janne de Foix » (*Aman*, op. cit., fol. ¶ 3r°) mais rappelle qu'il maîtrise les deux langues (*Ibid.*, fol. ¶ 3v°). L'idée selon laquelle il faut écrire en langue française est parfois prolongée par des considérations plus techniques, notamment autour de l'orthographe, ou encore de la question du niveau de langue : ainsi, dans la perspective confessionnelle qui est la sienne, Théodore de Bèze indique n'avoir « voulu user de termes ny de manieres de parler trop eslongnées du commun » pour être sûr d'être aisément compréhensible (*Abraham sacrifiant*, op. cit., fol. 6).

¹⁷ Jacques Grévin, « Au lecteur », dans *Le Theatre...*, op. cit., fol. 43-44.

¹⁸ Sur cette question, voir Bruno Méniel, « La façon virile de Montaigne », *Itinéraires*, Numéro inaugural, 2008, p. 63-76 ; Françoise Charpentier, « Un langage moins ferme », *Montaigne studies*, n°2, 1, 1990, p. 50 ; Géralde

l'on tient compte du critère chronologique : lorsque Muret publie son *Iulius Caesar* en 1541, la production française ne s'intéresse qu'aux héroïnes. Dès lors, le latin est-il initialement perçu comme une langue plus propre à véhiculer l'héroïsme masculin ? Grévin traduit en français le *Iulius Caesar* de Muret, et, d'un autre côté, plusieurs tragédies néolatines sont consacrées à des héroïnes. L'on pourrait se demander plus avant pour quelles raisons le latin serait estimé plus ferme ou « viril », mais ce ne sera pas l'objet de notre étude, d'abord parce que ce corpus est à la périphérie de notre étude, ensuite parce qu'il semble difficile de conclure à la conception d'une plus grande virilité de la langue latine dans le cadre tragique.

b. Pièces traduites, recomposées, « inventées »

Une autre manière de distinguer les tragédies entre elles est d'interroger le rapport à leur source. Horace l'indique dans l'*Art poétique*, il est préférable de puiser dans la tradition des sujets déjà traités¹⁹. Même lorsque les auteurs choisissent de traiter un sujet qui n'a jamais été porté à la scène, ils n'inventent pas la diégèse, qui a toujours une source. L'auteur de *Philanira*, seule pièce du corpus dont la source diégétique reste difficile à établir, se fonde sur des nouvelles italiennes et probablement sur un fait divers²⁰, si l'on en croit l'argument²¹. En aucun cas il n'y a de revendication de droit à l'invention – ce qui n'est de toute façon pas une problématique des auteurs de la Renaissance²².

Si le sujet n'est pas neuf, faut-il traduire une pièce antique ou recomposer une tragédie à partir de plusieurs sources, tragiques ou non ? Il serait trop simple de considérer que les deux options se succèdent chronologiquement, même si la traduction se voit progressivement « dépréciée » au fil du siècle²³. Elle est l'une des questions théoriques abordées dans les seuils

Nakam, « Éros et les Muses », *Études seiziémistes*, Genève, Droz, 1980, p. 395-404 ; Gisèle Mathieu-Castellani, *Montaigne, l'écriture de l'essai*, Paris, PUF, 1988, p. 116-117.

¹⁹ Horace, *Art poétique*, *op. cit.*, v. 119-130, p. 208-209. « *Aut famam sequere aut sibi convenientia finge / scriptor* » : « Suivez, en écrivant, la tradition, ou bien composez des caractères qui se tiennent » (trad. François Villeneuve).

²⁰ Sur les sources, voir notamment Daniela Mauri « introduction » à *Philanire* dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. 2 (1561-1566)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 1989, p. 131-135.

²¹ Claude Roillet, *Philanira*, *op. cit.*, fol. 1r° et v°, et n. p., et *Philanire*, *op. cit.*, p. 145.

²² La question de la traduction est en débat dans les différents traités, notamment dans l'*Art Poétique* de Sébillet ainsi que dans la *Deffence et Illustration* de Du Bellay. En effet, les deux théoriciens se contredisent, puisque Sébillet encourage la traduction, qu'il considère comme une imitation comme une autre, là où Du Bellay la condamne apparemment, l'excluant du domaine de l'imitation (voir par exemple Florence de Caigny, *Sénèque le tragique en France*, *op. cit.*, p. 56-83.). En 1555, dans son propre *Art Poétique*, Peletier du Mans « *steers a middle path* » (*Ibid.*, p. 130.) : la traduction est pour lui une forme valable d'imitation mais reste un exercice difficile (Jacques Peletier du Mans, *L'Art Poétique*, *op. cit.*, Première partie, ch. « Des Traduccions », fol. 30-34). Notons qu'après notre corpus, en 1584, Jean Robelin défend dans l'avis « au lecteur » qui suit *La Thébaïde* la nécessité de « former l'âme, qui n'est autre que l'invention » de sa pièce, en s'opposant fermement à la traduction. Néanmoins, il définit l'invention comme la reconstitution originale d'un sujet déjà traité. Voir Jean Robelin, « Au lecteur », dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II. 3*, *op. cit.*, p. 574-575.

²³ Florence de Caigny, *Sénèque le tragique en France*, *op. cit.*, p. 75 sqq.

des tragédies étudiées, notamment de celles qui s'affichent comme des traductions²⁴. Si la frontière entre la traduction, la contamination de sources, la recomposition, ou, pour prendre une notion plus moderne, l'intertextualité, n'est pas toujours évidente à tracer, les premières pièces de notre corpus affichent sur leur page de titre leur caractère de traduction²⁵. Les auteurs légitiment l'acte de traduction en insistant sur l'idée qu'il faut rendre accessibles les textes antiques, « éclaircir les grans thesors des Graecz »²⁶, pour les intégrer aux lettres françaises²⁷. Rapidement pourtant, les auteurs revendiquent leur droit à la composition originale. Pour Jodelle, la force de son œuvre vient de ce qu'elle est une pièce originale, en français, imitée des anciens – les trois termes sont importants :

Nous t'apportons (ô bien petit hommage)
Ce bien peu d'œuvre ouvré de ton langage,
Mais tel pourtant que ce langage tien,
N'avoit jamais dérobé ce grand bien,
Des autheurs vieux. C'est une Tragedie [...]²⁸

²⁴ Sur la traduction à la Renaissance, voir notamment la bibliographie sélective proposée en ligne par la BNF. [Consultée en ligne le 22/11/2016. URL : http://www.bnf.fr/fr/collections_et_services/anx_biblios_litt/a.biblio_humanisme_traduction.html]. L'article très synthétique de Valerie Worth-Stylianou « *Translatio and translation in the Renaissance : from Italy to France* », dans *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 3, *op. cit.*, p. 127-135, est particulièrement utile pour comprendre les enjeux et les modalités de la traduction en France. Elle rappelle notamment les différences entre Du Bellay et Sébillet sur ce point. Citons encore Giovanni Dotoli, *Traduire en français du Moyen-Âge au XXI^e siècle*, Paris, Hermann éditeurs, 2010, chapitre III, « Traduire au XVI^e siècle », p. 64 : « Les "translateurs" sont probablement les protagonistes principaux de la Renaissance, qui va transformer la culture française de fond en comble ».

²⁵ Baïf propose en 1537 une « *Tragedie de Sophocles intitulee Electra, contenant la vengeance et l'inhumaine et trespiteuse mort d'Agamemnon Roy de Mycenes la grand, faicte par sa femme Clytemnestra, et son adultere Egistus. Ladictie Tragedie traduite du grec de Sophocles en rythme François, ligne pour ligne, et vers pour vers ; en faveur et commodite des amateurs de lune et lautre langue* » (Lazare de Baïf, *Electra*, *op. cit.*, n. p.). De même, Sébillet publie en 1549 une « *Iphigene d'Euripide poete tragique : tourne de grec en François par l'Auteur de l'Art Poétique, dédié a Monsieur Ian Brinon, Seigneur de Villénes, et Conseiller du Roy notre Sire en sa Court de Parlement a Paris* » (Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, *op. cit.*). Dans les deux cas, la page de titre insiste sur le fait que la tragédie est une traduction, si bien que Sophocle reste apparemment l'auteur de la pièce.

²⁶ André de Rivaudeau, « A Janne de Foix », dans *Les œuvres d'André de Rivaudeau*, *op. cit.*, fol. ¶ 4r^o. Voir également Lazare de Baïf, « Prologue », dans *Tragedie de Sophoclès intitulee Electra*, éd. F. Fassina, Vercelli, Mercurio, 2012, p. 76. Le prologue adressé au roi n'est pas présent dans la version imprimée du texte en 1537 mais figure dans le manuscrit conservé à Venise (ms Soisson, Venezia, Biblioteca Marciana, XXIV (=235)). Sur ce point, voir notamment Filippo Fassina, « I paratesti dell'*Electra* di Lazare de Baïf (1537) », *Corpus Eve* en ligne, « Edizioni di testi o presentazioni di documenti legati al volgare ». [Mis en ligne le 18/10/2013, consulté le 16/12/2016. URL : <http://eve.revues.org/719>]. Voir encore Charles Estienne, « Epistre du translateur au lecteur », dans *Critical Prefaces*, *op. cit.*, p. 89.

²⁷ Plus largement, le mouvement de traduction ne va pas sans ajustements lexicaux et sans définition de vocabulaire, comme s'il fallait techniciser sur le modèle antique le langage dramatique. Ainsi lit-on à l'ouverture de *Sophonisba* : « Avertissement. / Intermede signifie pause, à la manière de France, ou scène selon les Latins. (Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, *op. cit.*, fol. ii r^o). De même, les mots d'« acte », de « scene » ou encore de « chœur », issus des traditions théâtrales antiques, reçoivent une série de définitions au fil du siècle.

²⁸ Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, *op. cit.*, fol. Kk iii v^o.

Presque dix ans plus tard, Grévin revendique quant à lui la primauté de l'impression d'une tragédie française à l'antique et qualifie de telles œuvres de « compositions non accoustumées en nostre langue »²⁹. La Taille termine en 1572 son « Art de la tragédie » en écrivant encore :

Or parce que la France n'a point encor de vrayes tragedies, sinon possible traduites, je mets ceste-cy en lumiere [...].³⁰

Là où les premiers dramaturges publiant des tragédies en langue française insistent sur leur geste de traduction, les auteurs revendiquent peu à peu le droit de composer des tragédies issues de sources non théâtrales et/ou qui ne sont pas antiques³¹. Pour autant, des textes plus tardifs comme l'*Hippolyte* de Garnier ont longtemps été considérés comme de simples traductions³² – s'il n'y a pas passage chronologique de pièces « traduites » à des pièces « originales », le traducteur s'affirme peu à peu comme un auteur à part entière.

Ainsi, il nous semble trop complexe et trop subjectif de différencier les tragédies qui seraient originales de celles qui ne seraient que des traductions. Si ce critère de distinction ne nous paraît pas opérant dans le cadre d'une analyse globale du corpus, il nous faudra néanmoins le reconsidérer dans nos micro-lectures des textes. En effet, un discours sur le *gender* ne doit pas être analysé de la même façon selon qu'il est purement traduit ou selon qu'il est un ajout de l'auteur ; parfois, c'est au contraire l'effacement des propos de *gender* par rapport à la source qui pourra nous intéresser³³. D'autres critères que ceux de l'« originalité » nous paraissent cependant plus pertinents pour définir des lignes de partage au sein du corpus.

²⁹ Jacques Grévin, « Brief discours », *Cesar*, *op. cit.*, fol. *iii v°. Là encore, il n'y a pas invention d'un sujet, mais composition d'une tragédie à partir d'un texte non tragique.

³⁰ Jean de La Taille, « De l'art de la tragédie », *op. cit.*, fol. A6v°.

³¹ Une tragédie traduite ne l'est pas toujours du grec ou du latin anciens. En effet, Grévin se défend d'avoir véritablement traduit avec son *Cesar* le *Iulius Caesar* de son maître Marc-Antoine Muret mais ne peut complètement nier cette source (Jacques Grévin, « Brief discours », *Cesar*, *op. cit.*, fol. * iii r° et v°). Les tragédies de Buchanan ainsi que la *Philanira* de Roillet sont rapidement traduites en français. Mellin de Saint-Gelais traduit également en prose la *Sofonisba* de l'italien Trissin.

³² Sur ce point voir cependant Peter Davis, « Rewriting Seneca : Garnier's *Hippolyte* », *Classical and Modern Literature. A quarterly*, vol. 17, n°4, 1997, p. 293-318. L'auteur montre bien des différences qui opposent Garnier à son modèle latin.

³³ Cela engage également des questions de technique de traduction, abordées dans certaines préfaces de traducteurs : ainsi dans son avis « Aux lecteurs » qui précède *L'Iphigene*, Sébillet revient sur des questions de versification, sur la traduction du tutoiement ou du vouvoiement ou encore sur l'adaptation des noms propres, pour laquelle il prône une certaine liberté (Thomas Sébillet, *L'Iphigene...*, *op. cit.*, fol. A4v° et A5r°). Pour ce qui est de la technique, « la pratique de la traduction du sens, en refusant le mot à mot, met d'accord presque tout le monde » (Giovanni Dotoli, *op. cit.*, p. 76). Sur l'opposition entre les traductions « littérale » et « paraphrastique », voir également Valérie Worth-Stylianou « *Translatio* and translation in the Renaissance », *op. cit.* Elle montre que la mention « mot à mot » ne renvoie pas forcément à une traduction littérale mais souligne l'attention que le traducteur porte au texte original, *ibid.*, p. 133. Baïf indique ainsi sur la page de titre d'*Electra* avoir traduit « ligne pour ligne, et vers pour vers » (Lazare de Baïf, *Electra*, *op. cit.*, n. p.), quand Sébillet indique n'avoir « peu » le faire (Thomas Sébillet, « Aux lecteurs », *L'Iphigene*, *op. cit.*, fol. A5r°) parce que la chose serait impossible.

c. Les types de sujets

Françoise Charpentier et Charles Mazouer à sa suite ont fait un important travail d'analyse du type de sujets retenus par les auteurs tragiques du XVI^e siècle en s'intéressant aux sources choisies par les auteurs³⁴. Comme ils le remarquent tous deux, les sujets antiques sont majoritaires : Françoise Charpentier note qu'ils constituent 32.7% de l'ensemble des sujets tragiques de 1552 à 1625 sur le domaine français. Sur la même période, 21 % des tragédies ont un sujet biblique. Enfin, la classe la plus représentée est la catégorie « autres », qui représente 46.3 % des tragédies de 1552 à 1625, mais cette catégorie recouvre les sujets issus de la littérature latine, italienne, romanesque ou imaginaire, exotique, historique ou encore religieuse (mais non biblique).

i. Tragédies à sujet antique

Au fil du siècle, de nombreuses tragédies s'écrivent à partir d'une ou plusieurs sources dramatiques antiques³⁵. Au-delà de ces recompositions, certaines tragédies entendent proposer

³⁴ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, op. cit., p. 25-36 et Charles Mazouer, *Le Théâtre de la Renaissance*, op. cit., p. 211-251. Ces deux critiques n'explicitent pas les critères retenus pour déterminer le classement dans l'une ou l'autre catégorie, mais si Françoise Charpentier paraît ne considérer que la source principale des pièces, Charles Mazouer raffine l'analyse en créant des sous-catégories : il distingue ainsi parmi les pièces antiques les tragédies d'inspiration grecque des tragédies d'inspiration latine, les tragédies issues d'un sujet mythologique et celles issues d'un sujet historique etc. Il inclut plus de tragédies et s'intéresse également à l'évolution chronologique, qui rend compte d'un effort de « renouvellement des sujets » au-delà des tragédies bibliques et à sujet antique.

³⁵ Les premiers textes s'écrivent d'après un modèle grec plutôt que latin, puisque Baïf, Bochetel et Sébillet traduisent des pièces d'Euripide et Sophocle. Michele Mastroianni indique cependant que des traductions françaises inédites d'*Hercules furens* et *Octavia* qui dateraient de 1550 sont en cours d'édition en Italie. Voir « Roland Brisset traducteur/imitateur. Le modèle sénèque dans la tragédie française de la Renaissance », dans *La Tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, dir. M. Mastroianni, Torino, Rosenberg et Xellier, 2015, p. 124. Les premiers auteurs et théoriciens affichent initialement un certain mépris pour Sénèque, mais ce mépris disparaît au fil du siècle. Dans sa « Diffinition de tragédie », Baïf évoque Sophocle et Euripide (Lazare de Baïf, op. cit., fol. Aii.). Dans son *Art poétique*, Peletier de même évoque les deux tragiques grecs avant de commenter : « Des Latins nous n'avons que Sénèque, qui n'est guère magnifique : ainçois pesant et obscur, et tenant beaucoup du changement de la Latinité : toutefois sentencieux, et imitable avec jugement. » (Jacques Peletier du Mans, *L'Art Poétique*, op. cit., fol. 73). Nous avons chez Grévin d'abord un éloge de Sophocle, d'Euripide et d'Eschyle, mais Grévin ajoute : « ainsi qu'entre les Latins nous avons Sénèque » (Jacques Grévin, « Brief discours », op. cit., fol. *iiii r^o). Sabine Lardon a montré comme le passage de la négation restrictive (« nous n'avons que Sénèque ») à l'affirmation (« nous avons Sénèque ») rend compte de l'acceptation progressive du modèle sénèque (Sabine Lardon, « L'importance des préfaces des premiers traducteurs pour la codification de la tragédie à la Renaissance », op. cit., p. 288-289). Chez Rivaudeau, nous trouvons : « En laquelle [partie de la poésie] depuis les premiers Graecz nul homme, à mon avis, a fidelement versé ni s'est composé au vray et naïf artifice que Seneque seul, qui encores ne se est du tout formalisé ni à l'art ni à la façon des anciens. » (André de Rivaudeau, « Avant-parler », dans *Les œuvres d'André de Rivaudeau*, op. cit., fol. ¶¶ 1r^o). De même, La Taille évoque « Sophocle, Euripide et Seneque » sans proposer de hiérarchie (Jean de La Taille, « De l'art de la tragédie », op. cit., fol. Aiiir^o), tout comme Vauquelin en 1605 (Jean Vauquelin de La Fresnaye, *Art poétique*, op. cit., II, v. 108-109, p. 124). Sénèque est ainsi dans les textes théoriques progressivement accepté comme modèle. Sur la question du rapport à Sénèque, voir la synthèse fondamentale de Florence de Caigny, *Sénèque le tragique en France (XVI^e-XVII^e siècles)*, op. cit. Elle montre que le choix de Sénèque n'est jamais explicitement revendiqué ou indiqué dans les textes théoriques. D'après elle,

à la scène des sujets qui n'y ont jamais accédé, en puisant d'abord dans l'histoire antique, même si de la notion d'« histoire » ou de vérité historique, il faut alors avoir une vision assez souple. Si la théorie exclut la représentation de personnages divins selon la recommandation d'Horace³⁶, une tragédie mythologique fait partie de notre corpus, *Adonis* de Gabriel Le Breton, tragédie de 1579, en cinq actes et sans chœur, qui se consacre à la représentation de l'amour de Vénus pour Adonis et à la vengeance de Mars³⁷. De même, la tragédie de Pierre de Bousy intitulée *Meleagre* se concentre sur un épisode tiré de la mythologie grecque³⁸.

Or, sur les vingt-cinq tragédies à sujet antique, quatorze sont consacrées à des héroïnes. Peut-être faut-il comprendre que, si les premières traductions françaises de tragédies antiques sont à héroïnes, les dramaturges étendent cette prédominance féminine au domaine antique en général – ce qui n'est jamais exprimé ainsi dans les textes théoriques. Quoi qu'il en soit, ces pièces sont proportionnellement celles qui présentent le plus de rôles-titres féminins.

ii. Tragédies bibliques, sacrées ou saintes : un sous-genre ?

La première tragédie à sujet biblique du corpus est l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, jouée en 1550 à Lausanne. Les tragédies à sujet biblique peuvent être distinguées par la confession de leur auteur : les tragédies bibliques sont d'obédience réformée avant de devenir également une arme catholique³⁹. Il serait possible de distinguer tragédies issues de l'Ancien et tragédies issues du Nouveau Testament mais les treize tragédies bibliques du corpus tirent toutes leur sujet de l'Ancien Testament⁴⁰. Ces tragédies à sujet biblique affirment leur spécificité. La page de titre de 1566 de la trilogie de Des Masures indique :

TRAGEDIES SAINCTES
David combattant.
Davis triomphant.

les raisons du choix de Sénèque comme modèle pratique sont à chercher essentiellement dans « le rôle joué par les lieux de formation et de diffusion du savoir dans lesquels évoluent les auteurs » durant les vingt premières années de la tragédie à l'antique en langue française, *op. cit.*, p. 43 *sqq.* Pour la deuxième moitié du XVI^e siècle, c'est essentiellement la congruence des thèmes sénéquiens avec les horreurs des guerres de religion qui expliquent la persistance du modèle de Sénèque, *op. cit.*, p. 51-56.

³⁶ Voir *supra*, note n°188, p. 69.

³⁷ Gabriel Le Breton, *Adonis*, *op. cit.*

³⁸ Pierre de Bousy, *Meleagre, tragedie françoise de Pierre de Bousy, tournaysien. A Monseigneur d'Ysancourt et du Becquerel, Gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roy, Capitaine d'une vieille compagnie Françoise, et Lieutenant pour monseigneur Do es ville et chasteau de Caen*, Caen, Pierre le Chandelier, 1582. [Consulté en ligne le 08/06/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70626r>].

³⁹ Voir à ce sujet Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, *op. cit.*, p. 25-29.

⁴⁰ Seule *Baptistes* de Buchanan, tragédie néolatine publiée en 1577, mettant en scène la mort de Jean Baptiste, propose la représentation d'un épisode des Évangiles (*Baptistes, siue calumnia, tragædia auctore Georgio Buchananano Scoto*, Londres, Vautrollier, 1577). Pour le reste, la vie du Christ étant probablement associée à un théâtre de forme dite médiévale, elle ne suscite pas de tragédie de forme antique.

David fugitif.⁴¹

L'indication « tragédie sainte » correspond à ce que Genette nomme « indication paragénérique »⁴² : à ce qui serait une « pure » notion de genre, « tragédie », l'adjectif « sainte » ajoute une spécification qui conduit à l'élaboration d'un sous-genre. Cette indication paragénérique revient à chaque page de titre des trois tragédies et paraît fondamentale pour le projet de Des Masures.

Les paratextes des tragédies à sujet biblique mettent l'accent sur leur opposition vis-à-vis de l'esthétique à l'antique : on oppose la tragédie « sainte » à la « feinte » des vers profanes⁴³. Bèze écrit dans l'avis « aux lecteurs » qui précède *Abraham sacrifiant* :

Lisant donc ces histoires saintes avec un merveilleux plaisir et singulier proffict, il m'est pris un desir de m'exercer à escrire en vers tels argumens, non seulement pour les mieux considerer et retenir, mais aussi pour louer Dieu en toutes sortes à moy possibles. Car je confesse que de mon naturel j'ay tousjours pris plaisir à la poësie, et ne m'en puis encores repentir : mais bien ay-je regret d'avoir employé ce peu de grace que Dieu m'a donné en c'est endroit, en choses desquelles la seule souvenance me fait maintenant rougir. Je me suis doncques addonné à telles matieres plus saintes, esperant de continuer cy apres : mesmement en la translation des Pseaumes, que j'ay maintenant en main. Que pleust à Dieu que tant de bons espriz que je cognoy en France, en lieu de s'amuser à ces malheureuses inventions ou imitations de fantaisies vaines et deshonestes, (si on en veult juger à la verité) regardassent plustost à magnifier la bonté de ce grand Dieu, duquel ils ont receu tant de graces, qu'à flatter leurs idoles, c'est à dire leurs seigneurs ou leurs dames, qu'ils entretiennent en leurs vices, par leurs fictions et flatteries. A la verité il leur seroit mieux seant de chanter un cantique à Dieu, que de petrarquiser un Sonnet, et faire l'amoureux transy, digne d'avoir un chapperon à sonnettes : ou de contrefaire ces fureurs poëtiques à l'antique, pour distiller la gloire de ce monde, et immortaliser cestuy cy ou ceste là [...].⁴⁴

La tragédie s'inscrit dans une optique d'éloge de Dieu. Théodore de Bèze présente sous forme d'aveu honteux, de confession difficile, sa pratique ancienne de la poésie amoureuse (« me

⁴¹ Louis des Masures, *Tragedies Saintes*, op. cit., n. p.

⁴² Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 90.

⁴³ Sur ces textes liminaires et la définition de la tragédie « sainte », voir Dario Cecchetti, « La Nozione di *Tragédie Sainte* in Francia tra Rinascimento e barocco », dans *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Louis Terreaux*, dir. J. Balsamo, Paris, Champion, 1994, p. 395-413, et du même auteur, « La *tragédie sainte* rinascimentale come *miroir* della storia presente », dans *Religion et littérature à la Renaissance. Mélanges en l'honneur de Franco Giacone*, dir. F. Roudaut, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 621-628 notamment.

⁴⁴ Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, op. cit., fol. 4. Nous ne faisons pas ici écho au débat consistant à savoir si *Abraham sacrifiant* est ou non une tragédie, puisque la question nous semble aujourd'hui résolue. Voir sur ce point Ruth Stawarz-Luginbühl, « L'*Abraham sacrifiant*, tragédie française ou comment mettre en scène l'épreuve de la foi ? », dans *Théodore de Bèze (1519-1605). Actes du colloque de Genève (septembre 2005)*, Genève, Droz, 2007, dir. I. Backus, p. 401-415 et Anne G. Graham, « Théodore de Bèze et la première "Tragédie Française" : imitation, innovation et exemplarité », dans *Tangence*, n° 104 : « L'exemplarité de la scène : théâtre politique et religion au XVI^e siècle », dir. L. Frappier et Anne G. Graham, 2004, p. 51-77. Ruth Stawarz

fait maintenant rougir »)⁴⁵. Sa tragédie, par contraste, se situe dans la continuité de sa traduction des psaumes : elle est une entreprise sainte et vise à partager la parole biblique. Bèze oppose son écriture à celle de ses contemporains français (il est en exil à Lausanne) et affiche son mépris pour la poésie pétrarquaisante. Des Masures va dans le même sens :

Ceste Sainte Parole (à cause que ne puis
Me repentir encor' de l'estude où me suis
Quelquesfois adonné, et qu'encor ne m'amuse
Ou la lire Latine, ou la Française Muse)
M'a donné argument, pour en nombres divers
Ecrire et t'adresser quelques tragiques vers :
Afin qu'en escrivant je laisse aumoins les feinctes,
Pour ma plume reigler sur les histoires saintes.
A cela m'a semblé convenable David [...].⁴⁶

L'association « feinctes » / « saintes » à la rime est claire : la tragédie fondée sur l'Écriture s'oppose aux fictions vaines de la poésie profane. À l'instar de Théodore de Bèze, Louis des Masures présente la pratique de la poésie profane comme une erreur passée dont il se repentirait. De même, dans l'épître dédicatoire de son *Holoferne*, d'Amboise décrit en ces termes l'un des objectifs de son texte :

Mesmement que ceux qui, pour lire ce poëme sacré, laisseront la vanité des
feintes amoureuses, esquelles la plus part des bons esprits d'aujourd'hui se
pert et conforme, vous en pourront sçavoir bon gré.⁴⁷

Les auteurs de tragédies bibliques insistent sur la spécificité de leur projet, qui présente d'après eux une légitimité supplémentaire et qui s'oppose radicalement, moins finalement à la tragédie à l'antique, qui n'est pas directement nommée, qu'à la poésie amoureuse. Des Masures s'oppose explicitement aux tragédies à l'antique qui plaisent aux « humides cerveaux »⁴⁸ : la condamnation s'étend aux tragédies à l'antique. Il y aurait donc deux branches majoritaires des tragédies au XVI^e siècle, qui entendent bien ne pas se confondre sur le plan idéologique.

Or, ces tragédies bibliques se constituent bien moins autour de personnages féminins que les tragédies à sujet antique⁴⁹. Sur les treize tragédies bibliques, seule *Les Juifves* affiche

montre dans quelle mesure la pièce de Bèze peut se rapprocher de la théorie aristotélicienne de la tragédie, tandis que Anne Graham y étudie l'influence sénéquienne.

⁴⁵ Par là-même, Bèze reprend en partie le *topos* pétrarquiste des erreurs juvéniles, sur lequel on peut lire notamment Daniele Maira, *Typosine, la dixième muse. Formes éditoriales des canzonieri français (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007, première partie, chapitre II, « Les “frivoles jeunesses” des poètes apprentis », p. 119-150.

⁴⁶ Louis des Masures, « Au Seigneur Philippe le Brun », *op. cit.*, fol. 5.

⁴⁷ Adrien d'Amboise, « A haute et vertueuse dame Madame de Broon », *op. cit.*, fol. Aii r^o.

⁴⁸ Voir *supra*, p. 45-46.

⁴⁹ Voir Alexandre, Lorian « Les protagonistes dans la tragédie biblique de la Renaissance », *Nouvelle Revue du XVI^e Siècle*, vol. 12, n^o2, 1994, p. 197-208. Il écrit : « Somme toute, à l'exception des *Juives* et d'une partie des pièces inspirées par le *Livre d'Esther*, toutes les tragédies bibliques d'importance de la Renaissance sont dominées par des personnages masculins », p. 206.

un sujet féminin – en outre, le collectif, et non une héroïne individuelle, y est mis en valeur. Les tragédies bibliques seraient donc réticentes à afficher une héroïne féminine dans le titre. Le mépris affiché par Bèze et Des Masures vis-à-vis de la conception pétrarquaisante de l'amour engage-t-il dès lors une représentation spécifique des femmes dans les tragédies bibliques protestantes ? Il ne faut pas surestimer la rupture : la notion de « tragédie sainte » évolue au fil du siècle dans le sens d'une confiance grandissante en les capacités de la forme classique à contenir la vérité chrétienne⁵⁰. En outre, quoique réunies par un même type de sujet, et par l'indication « tragédie sainte », ces tragédies présentent de grandes différences. Cependant, le mépris de Bèze pour la poésie amoureuse, celui encore de Des Masures pour les auteurs et spectateurs « efféminés » qui se complaisent dans le style tragique profane, expliquent peut-être pourquoi, contre les tragédies antiques, les tragédies bibliques font le choix du masculin.

iii. Autres cas

Les tragédies à sujet contemporain

En 1561 paraît la *Soltane* de Bounin, qui situe son action dans la Turquie contemporaine et rapporte le meurtre de Moustapha orchestré par Rose, épouse du sultan qui veut réserver le trône à ses fils⁵¹. La conspiration contre Moustapha date de 1553 ; elle est un événement récent, mais géographiquement éloigné du spectateur français de l'époque. Avant lui, Roillet avait proposé en latin une tragédie néolatine à sujet contemporain, *Philanira*, publiée en 1556, dont une traduction française paraît en 1563. L'intrigue se déroule en Piémont, et si l'événement n'est pas daté avec précision, l'avis au lecteur de la traduction française le situe quelques années avant l'écriture, puisqu'il s'ouvre par « Quelques années sont passées, depuis qu'une Dame de Piémont [...] »⁵². La précision chronologique était absente de la tragédie néolatine de Roillet que traduit en français un auteur anonyme⁵³. Nous avons donc une tragédie à sujet contemporain, située géographiquement dans un territoire alors français⁵⁴. Pour le reste, les tragédies à sujet contemporain qui nous sont restées situent

⁵⁰ Dario Cecchetti, « La Nozione di *Tragédie Sainte* in Francia tra Rinascimento e barocco », *op. cit.* Sur la spécificité de Rivaudeau à ce sujet, voir également Mariangela Miotti, « La “tragédie artificielle” : André de Rivaudeau », *Studi di Letteratura Francese*, janvier 1992, n° 18, p. 32-47.

⁵¹ Gabriel Bounin, *La Soltane*, *op. cit.*

⁵² Claude Roillet, *Tragédie françoise de Philanire*, *op. cit.*, fol. 145.

⁵³ Voir *Claudii Roilleti Belnensis varia poemata*, *op. cit.*, n. p.

⁵⁴ Pourtant, si l'on observe les pages de titre des deux traductions, un élément important se fait jour. En 1563 : « Philanire. Tragédie française du latin de Claude Roillet ». En 1577, le titre devient : « Tragédie françoise de Philanire femme d'Hippolyte » : l'insistance sur le prénom du mari de Philanire, alors que celui-ci n'apparaît sur

leur action dans la France des guerres de religion. Nous en comptons deux dans notre corpus : l'anonyme *Tragédie du sac de Cabrières*⁵⁵ qui représente cet événement de 1545 d'un point de vue protestant, et la *Tragédie de feu Gaspar de Colligni*⁵⁶, qui met en scène, depuis un point de vue très explicitement catholique et partisan, les événements qui ont mené à la Saint Barthélémy.

Lorsqu'elles se consacrent aux guerres de religion, les tragédies mettent peu de personnages féminins en scène, et jamais dans leur titre ; en revanche, *Philanira* comme *La Soltane* se consacrent dès le titre à des personnages féminins.

Les tragédies à sujet historique médiéval

Un autre cas particulier se présente dans notre corpus, celui de *L'Histoire tragique de La Pucelle de Dom-Rémy* de Fronton du Duc. Cette tragédie situe exceptionnellement son action en France mais, contrairement aux tragédies sur les guerres de religion qui représentent le monde contemporain, *L'Histoire tragique de la Pucelle* met en scène des événements qui ont eu lieu un siècle auparavant. Comme l'indique Trevor Peach, il y eut probablement d'autres tragédies portant sur l'histoire nationale, mais elles sont perdues⁵⁷. Fronton du Duc revendique la spécificité de sa tragédie, puisque dans son « Avant-jeu », il justifie par une métaphore son choix d'un sujet français :

Or on n'a point choisy ung argument estrange,
 Sçachant que cil est fol, lequel ayant en sa grange (*sic*)
 Plaine de grains cueilliz, emprunte à son voisin,
 Laissant pourrir chez soy son propre magasin,
 On a trouvé chez nous suffisante matière
 Pour d'un poëme tel fournir la charge entière :
 Prenant de ce Pais ceux, les gestes desquelz
 Sont dignes d'égaler aux los des immortelz.
 On a donques choisy les faicts d'une Pucelle
 Qu'en France, plus souvent d'Orleans on appelle :
 De Dom-Remy plustot nous la dirons icy :
 (Aux terres de Lorraine elle naquist aussy).⁵⁸

Pourquoi prendre des arguments étrangers alors que l'histoire « de ce Pais » regorge de sujets dignes d'une tragédie ? Fronton poursuit peut-être la démarche initiée par la Pléiade : s'il faut

scène qu'une fois mort, rend probablement compte de la volonté d'insister sur le rapport à l'antique, peut-être pour effacer en partie la contemporanéité du sujet.

⁵⁵ Anonyme, *La Tragédie du sac de Cabrières*, op. cit.

⁵⁶ François de Chantelouve, *La Tragédie de feu Gaspar de Colligni, jadis amiral de France, contenant ce qui advint à Paris le 24 aoust 1572, avec le noms des personnages, par François de Chantelouve, Gentilhomme Bourdelois, et Chevalier de l'Ordre de Saint Jehan de Hierusalem*, s.l., s.n., 1575. Consulté en ligne le 08/07/2016. URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30220317p>

⁵⁷ Trevor Peach, « Une tragédie perdue : *Guillaume le Conquérant* (?) de Charles Toutain (1556 ?) », dans *BHR*, t. 52, n°1, 1990, p. 105-107.

⁵⁸ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, op. cit.

écrire en français une littérature qui fasse la gloire du royaume de France, autant puiser son sujet dans l'histoire de France. Ce choix ne fut pas majoritaire – dans notre corpus, cette tragédie est la seule du genre. Elle n'appartient ni à la catégorie des tragédies à sujet antique, ni à la catégorie des tragédies à sujet contemporain : pour Marie-Madeleine Fragonard, elle relève des « antiquités nationales »⁵⁹. Représentant sur la scène une figure problématique mais somme toute valorisée de l'histoire française, cette tragédie tient un rôle singulier dans la représentation du féminin⁶⁰.

L'anonyme *Tragedie françoise du bon Kanut, Roy de Dannemarch*, qui daterait de 1575, met elle aussi en scène un sujet issu de l'histoire médiévale, puisqu'elle situe son action au XI^e siècle, mais au Danemark⁶¹. Cette fois, aucun paratexte, ni même aucun nom d'auteur pour l'instant, ne nous donne d'indication sur les raisons du choix du sujet⁶², qui remet une distance géographique entre le spectateur et la fiction.

Françoise Charpentier comme Raymond Lebègue regroupent les deux catégories que nous venons d'étudier sous le label *autres*. Ces pièces sont moins nombreuses, et c'est la raison pour laquelle nous les plaçons ensemble ; pour le reste, elles diffèrent les unes des autres. Cependant, si l'on regarde à nouveau les héros et héroïnes, nous trouvons sur ces six tragédies, trois pièces à héroïnes, deux pièces à héros, et une au titre neutre.

*

Les possibilités de choix de sujet offertes aux dramaturges sont assez variées ; cependant, dans leur majorité, les auteurs se tournent plutôt vers les sujets antiques, et dans un second temps, vers les sujets bibliques. Les autres types de sujets, contemporain, historique médiéval, oriental, sont souvent des hapax. Or, ces types de sujets sont différemment marqués par le féminin. Les tragédies bibliques revendiquent une vision de l'amour et des femmes qui s'oppose au pétrarquisme, ce qui explique peut-être en partie la réticence à placer les femmes sur la page de titre. Pour le reste, les autres types de sujets n'impliquent apparemment pas de conception différente des femmes et de l'amour. Ainsi, cette étude des titres fait ressortir nettement la spécificité des tragédies bibliques. Elle confirme aussi que la première explication de la prédominance des tragédies à héroïnes est hypotextuelle : puisque les tragédies antiques prennent principalement leurs titres de personnages féminins, et que les tragédies du XVI^e siècle les plus marquées par le féminin sont justement les tragédies à sujet

⁵⁹ Marie-Madeleine Fragonard, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, op. cit., p. 146.

⁶⁰ Sur cette tragédie, voir notamment *infra*, p. 231-244.

⁶¹ Anonyme, *La Tragedie Françoise du Bon Kanut*, op. cit.

⁶² Voir sur cette tragédie Louisa Cauvin, « Note sur une tragédie anonyme du seizième siècle : “Kanut roy de Dannemarch” », *Studi di Letteratura Francese*, janvier 1974, vol. 3, t. 1, p. 86-92.

antique, la source paraît déterminer en partie la préférence initiale pour les personnages féminins. Cependant, nous reviendrons sur les limites de l'étude des titres, que nous n'avons convoqués ici qu'en tant qu'ils marquent, à l'ouverture du texte, un affichage masculin ou féminin. En tout état de cause, le titre annonce la pièce, mais il n'est que la première étape du paratexte, qui se poursuit.

2. La dédicace

Après la page de titre, ou parfois en son sein, l'un des éléments majeurs du paratexte est la détermination du dédicataire. Si une partie des paratextes étudiés s'adresse « au lecteur », d'autres interpellent des dédicataires spécifiques :

La dédicace d'œuvre relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition : elle affiche une relation, intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire. [...] Le dédicataire est toujours de quelque manière responsable de l'œuvre qui lui est dédiée, et à laquelle il apporte, *volens nolens*, un peu de son soutien, et donc de sa participation. Ce peu n'est pas rien : faut-il rappeler encore que le garant, en latin, se disait *auctor* ?⁶³

Certains dédicataires apparaissent simplement sur la page de titre (Étienne Potier chez *Porcie* notamment), mais le plus souvent, le dramaturge explique dans un texte liminaire spécifique, typiquement une épître, les raisons de la dédicace. Pour Bochetel, la noblesse du destinataire indique que la tragédie est le genre le plus moralement élevé. C'est parce qu'il représente les malheurs des grands qu'il peut avoir, pour ces mêmes grands qui se reconnaissent dans la représentation, une valeur didactique :

Mais entre tous, il semble que les tragiques, ainsi qu'ils surpassent tous autres escripts en haulteur de style, grandeur d'argumens, et gravité de sentences, aussi ont-ils plus amené de proffit aux hommes, d'autant qu'ils ont prins à instruire et enseigner les plus grans et ceulx-là que fortune a plus haultement eslevez, comme princes et roys ; dont ils ont amené grand proffit à la posterité, laissant mesmement par escript monumens de si grande utilité comme l'instruction d'ung bon prince, laquelle ne se peult tirer des tragedies. Car à ces fins ont-elles esté premierement inventées, pour remonstrer aux roys et grans seigneurs l'incertitude et lubrique instabilité des choses temporelles, afin qu'ils n'ayent confiance qu'en la seule vertu. Ce qu'ils peuvent veoir et entendre par les grans inconveniens, miseres et calamitez qui autresfois sont advenues à ceulx qui ont esté en fortune semblable.⁶⁴

Nous retrouvons ici l'ambition morale néostoïcienne observée plus haut⁶⁵, qui passe par la représentation du renversement de fortune, ici formulé explicitement comme l'objet de la leçon morale (remonstrer aux roys et grans seigneurs l'incertitude et lubrique instabilité des

⁶³ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 138-139.

⁶⁴ Guillaume Bochetel, « Au Roy mon souverain Seigneur », *op. cit.*, fol. 4.

choses temporelles). Or, l'ambition morale passe par l'identification du spectateur au personnage, notamment par le statut social (« princes et roys »). La noblesse du dédicataire n'est peut-être pas le seul élément à prendre en compte : son sexe n'a-t-il pas également une importance ? C'est l'hypothèse d'Hélène Baby pour le XVII^e siècle :

On peut même supposer que le choix du dédicataire, homme ou femme, peut parfois dépendre du sexe du personnage éponyme : les dédicataires féminines se voient ainsi volontiers offrir des pièces dont le personnage principal est une femme. Cette identité sexuelle commune permet d'asseoir une comparaison où les grands de ce monde triomphent toujours des êtres de papier : le jeu de la louange consiste en effet à présenter héros et héroïnes comme les faire-valoir des qualités des dédicataires (beauté et vertu pour les femmes, magnanimité et courage pour les hommes).⁶⁶

Dans notre corpus, l'hypothèse première ne se vérifie pas. Sur les neuf dédicataires féminines, trois seulement le sont de tragédies à héroïnes – l'une d'entre elles étant la Reine, à qui les *Théâtres de Gaillon*, et non *Lucrece* spécifiquement, sont dédiés. En outre, lorsqu'une tragédie à héroïne est dédiée à une femme, il n'y a pas de rapprochement évident qui est effectué entre l'héroïne et la dédicataire. Baïf dédie son *Antigone* à Elisabeth d'Autriche, reine de France, mais ne propose pas de comparaison entre l'héroïne et la dédicataire, ce qui aurait peut-être été complexe étant donné l'ambiguïté du personnage éponyme. De même, Gabriel Bounin place à l'ouverture de la *Soltane* une « ode à la reine », qui fait son éloge et la peint en « pavois et defence » de la France, puis une épître à « Monseigneur Monsieur de L'Hospital », à qui Bounin indique « sacrifier ce [s]ien ouvrage »⁶⁷. Signalons encore la dédicace à Marguerite de Valois de *La Famine*, pièce qui n'est pas une tragédie à héroïne d'après le titre mais qui se concentre sur Rézèfe et Mérobe, deux figures féminines ; là non plus, La Taille ne propose pas de lien explicite entre la Reine et les deux femmes. Il fait une allusion au rapport entre la première dédicataire, Henriette de Clèves, et le sujet de la pièce à l'ouverture de son « Art de la Tragédie » :

Madame combien que les piteux desastres advenus naguères en la France par nos Guerres civiles, fussent si grands, et que la mort du Roy Henry, du Roy son Fils, et du Roy de Navarre, vostre Oncle, avec celle de tant d'autres Princes, Seigneurs, Chevaliers et Gentils-hommes, fust si pitoiable qu'il ne faudroit ja d'autres choses pour faire des Tragedies [...].⁶⁸

Si Henriette de Clèves a subi la mort de ses proches durant la guerre, elle connaît peut-être en partie la situation de Rézèfe et Mérobe, les deux femmes de *La Famine*. La Taille ne pousse

⁶⁵ Voir *supra*, p. 40-41, et *infra*, p. 511-542.

⁶⁶ Hélène Baby, « Le péri-texte théâtral des années Richelieu », dans *Préface et critique. Le paratexte théâtral...*, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁷ Gabriel Bounin, *La Soltane*, *op. cit.*, fol. é 1v^o.

⁶⁸ Jean de La Taille, « De l'Art de la Tragedie », *op. cit.*, fol. Aii r^o.

cependant pas le rapprochement, qui renvoie plus fondamentalement aux liens entre le sujet tragique et les guerres de religion, et à la direction politique que La Taille souhaite indiquer à la Reine dans ce cadre⁶⁹. Enfin, Rivaudeau dédie à Jeanne de Foix sa tragédie d'*Aman* : le rapprochement entre l'héroïne biblique et la dédicataire n'est là non plus pas explicité, mais Mariangela Miotti a pu démontrer que les points de rencontre entre les deux femmes étaient nombreux⁷⁰.

Nous ne trouvons que deux paratextes qui tissent explicitement un lien entre le dédicataire et un personnage de la pièce, pour deux tragédies à personnage éponyme masculin : il s'agit d'abord d'Adrien d'Amboise qui rapporte dans sa dédicace à Madame de Broon que celle-ci avait pris « quelque plaisir » à sa tragédie *Holoferne* :

[...] pour le suget qui est grave et plein de bonne doctrine, representant au vif la sagesse, le chaste et invincible courage d'une dame assistee de la grace de Dieu, pour mettre à chef un acte memorable qui sert de perpetuelle instruction au peuple fidele.⁷¹

Dédiée à une femme, la tragédie représente « la sagesse, le chaste et invincible courage » de Judith : la description du sujet, qui insiste entre autres sur la chasteté de Judith, est induite du sexe de l'héroïne⁷². De même, dans la dédicace de *César* « A Madame Claude de France, duchesse de Lorraine », Jacques Grévin insiste sur le fait que sa dédicataire est fille de roi, et dès lors, meilleur dédicataire envisageable pour sa tragédie *César* :

C'est pourquoy ayant long temps gardé ce Theatre (poëme non encore veu en nostre langue) je n'ay trouvé personne plus digne à qui je deusse donner Cesar, qu'à vous qui estes fille d'un Roy, lequel en prouësses, vertus, et humanité l'a si bien secondé, qu'il a esté argument à une infinité de doctes escrivains de celebrer ces trois perfections, lesquelles ont autant apparu en luy, qu'en Prince qui ait esté depuis ce premier Empereur Romain. Je vous prie donc, Madame, par ces trois dont vous este heritiere legitime de vostre Père, de vouloir defendre nostre Cesar de tout danger et conjuration que les envieux de mon nom pourroyent machiner.⁷³

C'est à l'héritière du roi et de ses vertus viriles que Grévin dédie sa tragédie, si bien qu'il loue de fait le Roi par le prisme de sa fille.

⁶⁹ Voir Aurore Evain, « Les reines et princesses de France, mécènes, patronnes et protectrices du théâtre au XVI^e siècle », dans *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, dir. K. Wilson-Chevalier, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 88.

⁷⁰ Mariangela Miotti, « André de Rivaudeau : théâtre et poésie pour la cour de Jeanne d'Albret », dans *Jeanne d'Albret et sa cour. Actes du colloque international de Pau, 17-19 mai 2001*, dir. E. Berriot-Salvadore, Ph. Chareyre et C. Martin-Ulrich, Paris, Champion, 2004, p. 317-339.

⁷¹ Adrien d'Amboise, « A haute et vertueuse dame Madame de Broon », *op. cit.*, fol. Aii r^o.

⁷² Sur Judith, voir *infra*, p. 342-345.

⁷³ Jacques Grévin, « A Madame Claude de France », dans *Le Theatre de Jaques Grevin de Clermont en Beauvaisis*, *op. cit.*, fol. *ii r^o et v^o. Comme l'explique Aurore Evain, c'est au départ la comédie *La Trésorière* qui est dédiée à Claude de France, puisqu'elle a été commandée et jouée pour son mariage avec Charles III.

Le rapprochement entre le dédicataire et le héros de la tragédie n'est que rarement développé, ou l'est sous un angle précis, sans jamais d'équivalence absolue : l'anecdote du roi Archelaüs montre peut-être les difficultés de ce rapprochement dans le cas d'une tragédie⁷⁴. Il est possible de louer chez le dédicataire des vertus dont fait également preuve le personnage, comme le font Grévin ou d'Amboise, mais il est difficile d'aller au-delà⁷⁵. Comme l'a montré Jean Balsamo notamment à propos des tragédies saintes, même lorsque la pièce est dédiée à une femme, cela ne suffit pas à faire de la tragédie un genre féminin : nous pourrions généraliser ce propos à l'ensemble du corpus, d'autant que les dédicataires masculins sont majoritaires⁷⁶. Outre cette question, nous constatons qu'il n'y a pas dans notre corpus de nécessaire coïncidence entre le sexe du protagoniste et celui du dédicataire. Nous pouvons néanmoins aller en partie dans le sens d'Hélène Baby : en général, lorsqu'un rapprochement est effectué, c'est sur la base de vertus genrées, comme on le voit par exemple chez Grévin, qui compare de fait les vertus guerrières de César et celle du père de Claude de France, Henri II.

Une autre question se pose, puisque plusieurs tragédies proposent deux dédicataires, l'un féminin, l'autre masculin : y a-t-il une différence de fonction des textes liminaires qui serait corrélée au sexe du dédicataire ? Il semble que les auteurs aient tendance à réserver les textes plus théoriques aux hommes, dès lors qu'il y a un dédicataire masculin et un dédicataire féminin. Ainsi de Bounin, qui loue la reine dans une « ode », mais explicite son projet d'écriture dans l'épître à Michel de L'Hospital. De même, après une dédicace à « Janne de

Cependant, lorsque Grévin publie son théâtre complet, dont fait partie *Cesar*, il dédie l'ensemble à la princesse. Voir Aurore Evain, « Les reines et princesses », *op. cit.*, p. 87-88.

⁷⁴ Voir *supra*, p. 37.

⁷⁵ Notons qu'aux limites de notre corpus, George Buchanan dédie bien son *Alcestis*, traduite d'Euripide, à Marguerite, « *Henrici secundi Francorum Regis sororem* », et qu'il propose bien une comparaison de l'héroïne et de la dédicataire : « *Habet enim haec fabula, quantum ego quidem judicare possum, earum virtutum quas in te non minus libenter agnoscimus quam in Alcestide legentes miramur adeo expressam imaginem, ut quoties eam in manus sumas toties tuarum tibi virtutum in mentem veniat necesse sit* », George Buchanan, « *Ad illustrissimam principem dominam Margaritam Henrici Secundi Francorum Regis Sororem, in Alcestin praefatio* », *Georgii Buchanani Scoti poetae eximii Franciscanus & fratres, quibus accessere varia eiusdem & aliorum poemata quorum & titulos & nomina XVI. indicabit pagina : eiusdem psalmos seorsim non sine accessione excudit*, *op. cit.*, fol. 198. Olivier Millet nous a signalé que Du Bellay ouvre son sonnet 187 des *Regrets*, sur le thème de cette dédicace : comme Buchanan, à qui il s'adresse, il dédie son œuvre à Marguerite, mais refuse quant à lui le style et la matière tragiques (« Je ne ferais monter, spectacle misérable, / Dessus un échafaud les misères des Rois »). Voir Joachim du Bellay, *Les Regrets*, éd. F Roudaut, Paris, Librairie Générale Française, 2002, p. 150.

⁷⁶ Jean Balsamo, « Tragédie sainte, tragédie héroïque à sujet sacré. Un genre pour les dames ? », dans *La Tragédie sainte en France (1550-1610)*, *op. cit.*, p. 103-114. Il apporte une réponse négative à la question posée dans le titre. Voir également du même auteur, « Les dames de la cour et l'apologie du genre tragique en France au XVI^e siècle », dans *La Mujer : de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, *op. cit.*, p. 11-26. Il montre à nouveau que la présence de dédicataires féminines ne suffit en aucun cas à conclure que la tragédie serait un genre féminin.

Foix tresillustre et tresvertueuse royne de Navarre » qui ne propose pas de considération théorique (sinon l'idée selon laquelle il faut écrire en français), Rivaudeau rédige un « Avant-parler à Monsieur de la Noue, chanoine de Bretagne » qui dévie vers le manifeste poétique, en réfléchissant par exemple à l'unité de temps ou encore à la fonction du messenger⁷⁷. Chez Grévin, l'épître dédicatoire est adressée à Madame Claude de France, mais la théorie est réservée à un autre seuil, le « Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre » adressé au lecteur : peut-être faut-il y voir une répartition genrée des textes et considérer qu'une épître dédicatoire adressée à une femme a moins vocation à comporter des réflexions théoriques – ce n'est cependant pas le cas de l'épître liminaire la plus théorique de l'époque, celle de Jean de La Taille dédiée à la duchesse de Nevers. Il y aurait néanmoins une tendance, lorsqu'il y a deux dédicataires de sexe différent, à adresser le texte théorique au dédicataire masculin.

Au-delà des dédicataires spécifiques, plusieurs textes liminaires sont adressés plus sobrement « aux lecteurs » : le lecteur ou le spectateur envisagé est-il alors conçu comme masculin ou comme féminin ? La forme renvoie à un masculin, mais peut recouvrir un féminin sous-entendu – les formules « amys lecteurs » ou « ami lecteur » que l'on trouve par exemple respectivement chez Sébillet et chez Grévin, s'adressant peut-être à un masculin⁷⁸. L'univers paratextuel des tragédies reste dominé par le masculin. Nous l'avons vu, neuf femmes sont dédicataires des pièces, contre vingt-quatre hommes. En outre, les auteurs sont toujours masculins, de même que les éditeurs. Enfin, si de nombreux textes liminaires d'autres auteurs apparaissent dans les paratextes, deux femmes seulement s'y font jour : il s'agit d'abord de la « damoiselle MARG. D. L. » qui signe une ode liminaire du *César* de Jacques Grévin, puis de Françoise Hubert, l'auteure d'un quatrain liminaire de *Marc-Antoine* qui fait de Garnier le chantre de « Cleopatre amoureuse »⁷⁹. En dehors de ces cas, aucune femme ne participe au paratexte des tragédies du corpus.

Puisque le sexe du protagoniste n'est pas corrélé à celui du dédicataire, il ne faudrait pas considérer que les pièces dédiées à des femmes présenteraient une vision plus positive des femmes. Déterminé par un ensemble d'éléments extérieurs au texte qui nous sont en partie inconnus, le choix du dédicataire ne paraît pas directement corrélé au choix du personnage.

Les femmes peuvent avoir d'autres rôles dans la production tragique que celui de dédicataire. Dans son étude récente sur le mécénat théâtral féminin au XVI^e siècle, Aurore

⁷⁷ André de Rivaudeau, « Avant-parler », *Aman*, op. cit., fol. ¶ii r^o - ¶¶ iii v^o.

⁷⁸ Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, op. cit., fol. A4r^o et Jacques Grévin, « Brief discours », op. cit., fol. *iii r^o.

⁷⁹ Jacques Grévin, *Le Theatre de Jacques Grévin...*, op. cit., fol. Aiiii r^o. et Robert Garnier, *Marc-Antoine*, dans *Les Tragédies de Robert Garnier*, op. cit., fol. 74v^o. Nous n'avons pas identifié la demoiselle Marguerite évoquée ici, dont l'ode n'apparaît pas dans les éditions modernes.

Evain montre que plusieurs reines et princesses, depuis Marguerite de Navarre jusqu'à Marguerite de Valois, ont un rôle important dans le processus de création théâtrale, qu'elles en soient les commanditaires, les spectatrices, les dédicataires-protectrices ou encore les actrices⁸⁰. Néanmoins, ce n'est pas la tragédie qui intéresse le plus les femmes au fil du siècle :

Si leur soutien au théâtre humaniste restera limité, elles encourageront en revanche un théâtre plus moderne, en grande partie inspiré des genres romanesques et dramatiques venus d'Italie, où s'exprime une culture galante favorable à l'expérimentation des rapports de sexe.⁸¹

Aurore Evain évoque des exceptions : au-delà des dédicataires féminines que nous avons étudiées, Jodelle révèle dans le « Recueil des Inscriptions » que Catherine de Médicis lui commande des tragédies, tandis que Grévin dédie en 1559 une pastorale à Marguerite pour célébrer ses noces ; *Sophonisbe* est commandée par Catherine de Médicis en 1556 dans le contexte de la trêve de Vaucelle, et Louise de Clermont joue dans cette pièce⁸². Rappelons qu'une *Holopherne* perdue, écrite par Catherine de Parthenay, aurait été jouée en 1574 durant le siège de La Rochelle : c'est aussi par le jeu des accidents de l'histoire qu'aucun des dramaturges du corpus n'est une femme⁸³. Cependant, il n'en reste pas moins que la tragédie n'est pas le genre qui intègre le plus les femmes à son processus de création, et aucune évolution chronologique n'indique que les femmes prennent peu à peu plus de place dans ce processus. Ainsi, la relative absence des femmes dans les dédicaces est peut-être révélatrice de leur éloignement du processus de création tragique en général⁸⁴. Poursuivons notre cheminement dans le paratexte : si la dédicace laisse encore une grande place au monde réel dans lequel s'inscrit la tragédie, celui-ci s'efface de plus en plus au profit de l'univers des personnages.

⁸⁰ Aurore Evain, « Les reines et princesses de France », *op. cit.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 70.

⁸² Voir *infra*, p. 425-425.

⁸³ Sur ce point voir par exemple *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 62-63.

⁸⁴ Cette question pose plus largement celle de l'accès des femmes à la culture, étudiée notamment par Linda Timmermans dans son ouvrage de référence *L'Accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, et, pour le XVI^e siècle, « Introduction : le débat sur l'accès des femmes au savoir à la Renaissance » (p. 19-52). Linda Timmermans évoque avant tout les débats sur cette question, et, si elle termine son introduction sur l'évocation de quelques femmes auteurs, aucune d'entre elles ne s'approche de notre corpus. Voir également Claude La Charité et Roxanne Roy (dir.), *Femmes, rhétorique et éloquence sous l'Ancien Régime*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012.

3. Les arguments

Le paratexte fait entrer le spectateur-lecteur dans l'univers représenté en donnant une première présentation de l'intrigue, notamment dans l'Argument⁸⁵. Cette fonction est parfois remplie par d'autres paratextes⁸⁶, mais l'argument est en théorie le lieu par excellence de la présentation de l'intrigue – son objectif depuis le théâtre antique est de renseigner le lecteur sur les événements qui précèdent l'intrigue ainsi que sur le déroulé même de la pièce, parfois jusqu'à l'énoncé de son dénouement⁸⁷. Or, d'après nos lectures, les arguments ne présentent pas de considérations explicites sur le féminin. Cependant, la présentation de l'intrigue peut parfois subtilement justifier l'action criminelle d'un personnage, ce que nous étudierons plus tard⁸⁸.

4. La liste des personnages

En général, l'argument est suivi de la liste des personnages⁸⁹, qui nous donne accès à la « constellation » des personnages, c'est-à-dire au(x) groupe(s) qui entoure(nt) les

⁸⁵ Voir Sandrine Berrégard, *Pratiques de l'argument dans le théâtre français des XVI^e et XVII^e siècles*, op. cit. Elle y distingue trois formes d'arguments : l'argument initial, les arguments successifs et les arguments scéniques. Hormis le cas très particulier de *Sophonisba* de Mellin de Saint-Gelais, qui intitule deux répliques de Massinissa « Histoire servant d'argument à ceste tragédie » (Mellin de Saint Gelais, *Sophonisba*, op. cit., fol. 20v^o) puis « Autre partie de l'argument de ceste tragedie » (ibid., fol. 29r^o-30r^o), notre corpus ne présente que des Arguments initiaux. Son étude, à paraître, fait le point sur les différents enjeux de l'Argument dans le théâtre des XVI^e et XVII^e siècles. On lira également avec profit Véronique Lochert, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009, « Le "secours étranger" de l'argument », p. 369-397.

⁸⁶ Sur le rapport de l'Argument aux autres paratextes, voir Sandrine Berrégard, op. cit., ch. 3, p. 71-97. Comme pour le reste des espaces paratextuels étudiés, la présentation de l'intrigue déborde de l'argument et peut se trouver ailleurs, que l'on songe à la dédicace, aux différentes préfaces et avis aux lecteurs ou encore au prologue. Les arguments eux-mêmes prennent des formes variées et ne se contentent pas toujours de la présentation de l'intrigue. Sur le plan énonciatif, par exemple, Garnier fait de l'argument de ses premières pièces un véritable avis au lecteur, auquel il s'adresse souvent dans le dernier paragraphe (par exemple *Cornélie*, op. cit., fol. 39v^o). Sur le plan formel, l'argument est le plus souvent en prose, mais Pierre de Bousy propose un argument intitulé « Prologue » et présenté sous la forme d'un sonnet (Pierre de Bousy, *Meleagre*, op. cit., n. p.). Pour sa traduction de *Jephthé* de 1566, Vesel fait de son texte intitulé « argument du translateur » un mélange entre une épître dédicatoire, adressée à Buchanan, un avis au lecteur proche du prologue, puisqu'il s'adresse directement au spectateur pour lui demander le silence, et un « argument » de la tragédie à proprement parler (Claude Vesel, *La Tragedie de Jephthe*, op. cit., Aii r^o et v^o).

⁸⁷ Sur les possibilités de présentation de l'intrigue (présenter seulement le contexte, seulement le début de la pièce, ou aller jusqu'au dénouement), voir Sandrine Berrégard, op. cit., ch. 4, p. 99-153.

⁸⁸ Sur cette question voir *infra*, p. 550-560.

⁸⁹ Notons que celle-ci ne prend pas toujours ce nom, puisque, comme l'a montré Bénédicte Louvat-Molozay, le terme de « personnage » utilisé par la première génération (elle recense Bèze, Jodelle, Mellin de Saint-Gelais et La Péruse, mais il se trouve déjà chez Lazare de Baïf ou Bochetel, au même moment chez Bounin et Toutain, et plus tard chez Rivaudeau, Chantelouve ou encore Fronton du Duc, en 1580) y est progressivement concurrencé par celui d'« entreparleur » (notamment chez Grévin, Garnier ou Montchrestien, mais nous pouvons également signaler Le Breton, d'Amboise, Bousy), puis, plus tard, par celui d'« acteur » (elle évoque notamment Hardy, Rotrou et Corneille, mais il est déjà chez Beaubrueil). Nos analyses nous permettent de confirmer les tendances chronologiques qu'elle dégage même si celles-ci ne sont, comme elle le note, pas absolues. Voir pour une analyse plus globale de ces différents termes Bénédicte Louvat-Molozay, « Les noms du *personnage* de théâtre de Laudun à d'Aubignac », op. cit., p. 108 *sqq.* Pour une vision chronologiquement et géographiquement plus

protagonistes⁹⁰. Ainsi, la liste des *dramatis personae* permet d'avoir une vision d'ensemble des personnages de la pièce. À deux exceptions près⁹¹, toutes les pièces du corpus en sont dotées, même si la présentation diffère parfois grandement : là où certains dramaturges ne donnent que les prénoms des personnages, d'autres les caractérisent, d'après leur fonction politique, leur rang social ou encore leur place dans la famille présentée sur la scène. Ces listes rendent encore compte de la proportion de personnages masculins et féminins dans les tragédies, y compris pour les différents chœurs puisqu'ils sont non-mixtes⁹².

a. Personnages féminins, personnages masculins : quelques chiffres

De nombreux personnages entourent les protagonistes, que l'on songe aux deutéragonistes, aux « personnages épisodiques » ou enfin aux « figurants »⁹³, tous annoncés par la liste initiale des personnages. Sur l'ensemble des tragédies, nous comptons 331 personnages masculins (dont les entités surnaturelles plutôt perçues comme masculines, comme Satan ou l'Ange) et 92 personnages féminins⁹⁴. La disproportion est dès lors bien plus importante que pour les protagonistes, puisque nous aboutissons à 22% de personnages féminins face aux 78% de personnages masculins⁹⁵ – avec vingt-quatre tragédies à héros et dix-huit à héroïnes, nous avons, pour les rôles-titres, 55% de héros contre 41% d'héroïnes.

large, on pourra consulter Véronique Lochert, *L'Écriture du spectacle*, op. cit., « La liste des personnages », p. 397-424.

⁹⁰ Voir Georges Zaragoza, *Le Personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 15 sqq.

⁹¹ Il s'agit de *La Tragedie de Pharaon* de François de Chantelouve et de *Medee* de La Péruse.

⁹² Voir *supra*, p. 70-76.

⁹³ Sur ces notions, voir Georges Zaragoza, *Le Personnage de théâtre*, op. cit., p. 21 sqq. Les personnages ont en effet une importance plus ou moins grande dans l'intrigue – c'est la vision d'ensemble qui nous intéresse ici. Pour le terme de « protagoniste », nous pouvons également citer la définition de Laudun : « celui qui est le principal des personnages, est appelé protagoniste, c'est à dire qui a le plus à parler que pas un, auquel est mis tout le subject de la Tragedie », Laudun d'Aigaliers, op. cit., livre V, ch. 6, fol. 290.

⁹⁴ Notons que ces chiffres peuvent être contestés. Par exemple, nous comptons certains personnages collectifs (« le peuple » dans la *Tragedie de Feu Gaspard de Colligny* par exemple) comme un seul personnage, masculin ou féminin, dès lors que leur nombre n'est pas déterminé. Il faut donc voir dans ces chiffres l'expression d'une tendance plutôt qu'un dénombrement exact des personnages.

⁹⁵ Nous avons cherché en vain dans Leslie Reed, *La Femme dans le théâtre du Moyen Âge*, thèse d'Université des Lettres, Paris, 1956, non publiée, des statistiques sur la présence féminine dans le théâtre médiéval. L'auteure y décrit quatre types de personnages féminins, la dame, la bourgeoise, la femme du peuple et la femme non humaine, pour en livrer les principales caractéristiques et tenter des rapprochements avec la vie des femmes réelles de l'époque, sans tirer de conclusions générales sur la place des femmes dans l'esthétique théâtrale médiévale. Dans *Les Figures féminines dans certains mystères de la Passion en France au Moyen Âge* (thèse dirigée par J. Dufournet, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, voir notamment l'introduction p. 3-10, et les annexes, p. 378-383), Sharon Mueller-Loewald étudie quatorze passions ; si la question du rôle titre ne se pose pas sur ce corpus, cette étude nous donne quelques chiffres intéressants : sur les 1523 personnages de ces quatorze passions, 286 sont féminins (18,8%) ; sur les 149596 vers, 24583 sont prononcés par des femmes (16,3%). L'auteure montre encore que, sans surprise, les personnages les plus présents sont la Vierge et Marie-Madeleine mais que quatre-vingt-douze personnages féminins distincts, de toute classe sociale, de toute importance dans l'intrigue, sont présents au total. Ces résultats ne permettent pas de tirer des conclusions sur l'ensemble du théâtre sérieux du Moyen Âge, néanmoins ils ne sont pas si éloignés de nos chiffres en terme de présence globale des femmes.

Ces chiffres rendent compte d'une tendance générale des dramaturges à peupler les pièces de personnages plutôt masculins. Il faut d'abord y voir le reflet des conditions pratiques de représentation : écrivant des pièces essentiellement jouées par des hommes *a priori*, les dramaturges pensaient peut-être plus spontanément à composer des rôles masculins⁹⁶. L'univers guerrier de nombreuses pièces est également un facteur qui peut pousser à mettre en scène un personnel dramatique masculin. De même, il faut parfois rapporter à la source cette prédominance masculine. En outre, la prédominance masculine s'interprète différemment selon la tragédie étudiée. Par exemple, dans *Cleopâtre captive*, trois femmes (Cléopâtre et ses deux suivantes) font face à quatre hommes, Octave, Agrippe, Proculée, Séleuque le trésorier, auxquels s'ajoute l'ombre d'Antoine. Cette inégalité numérique accentue la domination masculine qui s'exerce sur les trois femmes captives – lesquelles ne peuvent que se suicider collectivement pour échapper aux hommes. Au contraire, dans *La Soltane*, sept hommes entourent les deux femmes, Rose et Sirène, mais Rose, personnage particulièrement négatif, est facteur de perturbation : elle ruine l'équilibre politique mis en place par les hommes.

Ainsi, ces chiffres révèlent une tendance à préférer les personnages masculins mais doivent être interprétés différemment selon les pièces. La disproportion par rapport au pourcentage de protagonistes masculins et de protagonistes féminins est nette, ce qui montre qu'il n'y a pas forcément de corrélation entre le fait que la tragédie se concentre sur un personnage féminin, ou masculin, et le nombre de personnages respectivement féminins ou masculins dans la pièce. D'autres éléments doivent alors être pris en compte.

b. Les chœurs

En premier lieu, le chœur, qui nous paraît être un indicateur plus intéressant que le nombre de personnages. En général, dès la liste des *dramatis personae*, le chœur est déterminé, par son sexe, son âge (« chœur de vieillards ») ou encore son appartenance politique (« chœur de Césariens »), cependant, certains chœurs restent indéterminés. Sur l'ensemble des tragédies, nous avons dénombré 27 chœurs masculins, 22 chœurs féminins et 9 chœurs neutres ou indéterminés – il y a plus de chœurs que de tragédies puisque certaines tragédies en comprennent plusieurs. Dès lors, la proportion se rapproche de celle des héros et des héroïnes, puisque nous avons 44% de chœurs masculins, 41% de chœurs féminins, et 15% de chœurs neutres.

⁹⁶ Nous reviendrons sur la question des actrices *infra*, p. 422-431.

Le critère chronologique est important : avant *César*, nous comptons huit chœurs féminins contre trois chœurs masculins – et deux de ces chœurs masculins partagent la scène avec un chœur féminin (dans *Agamemnon* et *Didon se sacrifiant*) ; à partir de *César*, nous comptons vingt-deux chœurs masculins et quatorze chœurs féminins. Ce phénomène confirme le marquage féminin initial ainsi que sa progressive remise en question.

c. Types de personnages

Au-delà du nombre de personnages, au-delà du sexe du chœur, il faut encore considérer la caractérisation des personnages proposée par certaines listes⁹⁷. Au XVI^e siècle, la liste des *dramatis personae* est en général organisée par ordre d'apparition des personnages, et non par ordre d'importance dans l'intrigue⁹⁸ : l'agencement de la liste ne révèle alors que celui de l'intrigue. Si l'ordre n'est pas significatif, la liste des *dramatis personae* attribue souvent aux personnages un rôle, familial et/ou social, voire deux, au sein du personnel dramatique. À l'ouverture de son *Electra*, Baïf, peut-être guidé par une ambition pédagogique déjà sensible dans la « Définition de tragédie », décrit le rôle familial et social de l'ensemble des personnages (y compris « Aegistus, Adultere de Clytemnestra »⁹⁹) ; il est suivi par Sébillet, qui indique par exemple qu'Achille est « époux supposé » d'Iphigénie¹⁰⁰ ; beaucoup de dramaturges adoptent cette pratique, et, ce, de plus en plus au fil du temps. Là où Jodelle¹⁰¹, Bèze¹⁰², Toutain en 1556¹⁰³, Bounin et Grévin en 1561¹⁰⁴, et encore Filleul en 1566¹⁰⁵, se contentent des noms des personnages, Mellin en 1556¹⁰⁶, Des Masures et M. Philone en 1566¹⁰⁷, La Taille en 1573¹⁰⁸, donnent une première description des personnages. Dans *David triomphant*, Des Masures définit Saül comme le « Roy d'Israël », David, Eliab, Abinadab et Samma comme des « freres », ou encore Abner comme le « Chef

⁹⁷ Voir Georges Zaragoza, *Le Personnage de théâtre*, op. cit., p. 15 sqq.

⁹⁸ Georges Zaragoza affirme que ce n'est pas la manière la plus fréquente d'organisation de la liste de personnages. Voir *ibid.*, p. 20-21. Sur ces listes, voir également Véronique Lochert, « Entrepasseur, acteur, personnage : *who's who* dans les listes de *dramatis personae* aux XVI^e et XVII^e siècles ? », dans *La Fabrique du personnage*, dir. F. Lavocat, C. Murcia, R. Salado, Paris, Champion, 2007, p. 55-67.

⁹⁹ Lazare de Baïf, *Electra*, op. cit., fol. A3v^o.

¹⁰⁰ Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, op. cit., fol. 7v^o.

¹⁰¹ Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, op. cit., fol. 222v^o et *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 251v^o.

¹⁰² Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, op. cit., fol. 8.

¹⁰³ Charles Toutain, *Agamemnon*, op. cit., fol. *4v^o ;

¹⁰⁴ Gabriel Bounin, *La Soltane*, op. cit., fol. è4v^o et Jacques Grévin, *Cesar*, op. cit., fol. 1.

¹⁰⁵ Nicolas Filleul, dans *Les Théâtres de Gaillon à la Roynne. Par Nicolas Filleul de Rouen*, Rouen, G. Loyselet, 1566, fol. E4v^o. [Consulté en ligne le 14/02/2015. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1177287>].

¹⁰⁶ Mellin de Saint Gelais, *Sophonisba*, op. cit., fol. 2v^o.

¹⁰⁷ M. Philone, *Josias*, op. cit., fol. 5.

¹⁰⁸ Jean de La Taille, *Saül le furieux*, op. cit., fol. 7v^o.

de l'armée »¹⁰⁹. D'autres dramaturges adoptent une pratique intermédiaire. Ainsi, à l'ouverture d'*Hecuba*, Bochetel se contente des prénoms pour Hecuba, Polyxene ou Ulysses, mais caractérise Talthymbius comme le « herault ou trompette des Gres » : il faut probablement comprendre qu'il élucide la fonction de ce personnage moins célèbre, mais que les autres sont suffisamment connus, ou le sont devenus à la lecture de l'argument, pour pouvoir se passer de présentation¹¹⁰. C'est apparemment la pratique de Rivaudeau à l'ouverture d'*Aman*, qui caractérise non Esther ou Aman mais Arathée, Zarasse et Harbonne¹¹¹, et c'est également le cas des tragédies de Garnier¹¹².

L'examen des listes de personnages nous permet de proposer une rapide typologie des personnages féminins du corpus. Les personnages sont souvent issus d'une tradition tragique, biblique ou historique ; ils possèdent un ensemble de traits qui leur ont été attribués par la tradition, ce qui implique parfois plusieurs leçons sur le personnage. Cependant, malgré cette individualité, les personnages ont des caractéristiques communes, notamment par leur rôle familial et social. Nous n'évoquerons pas l'ensemble des personnages féminins mais reprendrons les cas les plus représentatifs ainsi que ceux qui résistent à la typologie.

i. Les reines

Plusieurs pièces mettent en scène des femmes décrites comme « reines » dans la liste. Le terme désigne en français ou la femme qui gouverne ou, et c'est le cas le plus fréquent étant donné la prégnance de la loi salique, l'épouse du roi¹¹³.

La seule pièce qui thématise dans son titre le pouvoir féminin est la *Soltane* de Bounin ; cependant, cette « sultane », Rose, n'est que l'épouse du sultan : son unique pouvoir réside dans la possibilité de transmettre la couronne à ses fils, et c'est la raison pour laquelle elle fait assassiner Moustapha, l'héritier légitime du sultan. D'ailleurs, la liste des *dramatis personae* n'indique que le prénom de « Rose », tandis qu'elle nomme Soliman « Soltan »¹¹⁴ : contrairement au titre, la liste met en avant le pouvoir masculin ; dans le texte, les répliques

¹⁰⁹ Louis des Masures, *David triomphant*, *op. cit.*, fol. 101.

¹¹⁰ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, *op. cit.*, fol. 7-9.

¹¹¹ André de Rivaudeau, *Aman*, *op. cit.*, n. p.

¹¹² Voir par exemple Robert Garnier, *Porcie*, dans *Les Tragédies de Robert Garnier*, *op. cit.*, n. p.

¹¹³ Sur cette distinction entre la « reine » épouse du roi et la « reine » qui gouverne effectivement, voir Marie-Madeleine Fragonard, « Reine par un roi, reine sans roi : variantes et faiblesses du pouvoir féminin », dans *La Mujer : de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, *op. cit.*, p. 119-137 ; Scarlett Beauvalet-Boutouyrie, *Les Femmes à l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Belin, 2003 p. 86, ou encore Thierry Wanegffelen, *Le Pouvoir contesté : souveraines d'Europe à la Renaissance*, Paris, Payot, 2008, p. 18-19 : il revient sur cette distinction notamment à partir de Furetière qui donne les deux entrées et « semble préférer l'idée d'une reine qui n'est plus qu'une épouse royale ».

¹¹⁴ Gabriel Bounin, *La Soltane*, *op. cit.*, fol. è4v^o.

de Rose sont précédées non de son titre mais de son prénom, et c'est donc la leçon de la liste des personnages qui prime. Peut-être faut-il comprendre que le titre serait en partie ironique, et aurait vocation à insister sur l'influence trop grande que détient Rose sur le sultan. De fait, dans le reste du corpus, les reines qui sont censées gouverner par elles-mêmes sont loin d'être présentées dans le plein exercice de leur pouvoir. Les deux seules reines du corpus qui gouvernent en dehors d'époux sont Cléopâtre et Didon. La liste des *dramatis personae* de *Cleopatre captive* ne donne aucune caractérisation sociale des personnages, et n'annonce que leur prénom : « Cleopatre », « Eras » et « Charmium » ne sont pas distinguées par leur fonction politique. Le prologue décrit Cléopâtre comme l'« Egyptienne Roine »¹¹⁵, mais, comme l'indique le titre, la tragédie met en scène une reine prisonnière, dépossédée de tout pouvoir, conduite à se donner la mort pour ne se soumettre au joug romain. De même, *Didon se sacrifiant*, dont la liste ne donne que les prénoms des personnages, montre par l'extension du nom contenue dans le titre que la reine de Carthage va se déposséder d'elle-même de son pouvoir¹¹⁶. Dans le même ordre d'idée, la liste de *Sophonisba* de Mellin de Saint-Gelais caractérise l'héroïne éponyme comme la « Royne, et fille d'Hasdrubal » – cependant, là encore, c'est en situation de faiblesse politique que Sophonisba est représentée.

Dans *David triomphant*, la liste caractérise Achinoam par le nom de « Roine »¹¹⁷ ; cependant, cette occurrence renvoie à la seconde acception du terme, celle d'épouse du roi ; de même dans *La Tragedie du Roy Kanut*, Eldes, « la Reine », est l'épouse du Roi¹¹⁸. C'est encore le cas des *Juifves*, et la liste des « entreparleurs » y est plus explicite :

Amital, mere de Sedecie.
Les Roynes femmes de Sedecie.
La Royne, femme de Nabuchodonosor.¹¹⁹

De nombreuses héroïnes sont épouses de roi : Phèdre, Clytemnestre, Calpurnie, Cornélie, Panthée, ou encore Hécube n'ont de pouvoir que celui que leur donne leur époux. Souvent, être l'épouse du roi ou de l'empereur garantit moins le pouvoir et la sécurité que le risque de payer les fautes de l'époux. Veuve du roi Saül, Rézèfe n'apparaît en scène qu'une fois Saül mort, dans la deuxième tragédie de Jean de La Taille. Tant que Saül vivait, dans la première tragédie, elle était absente de la liste des personnages mais aussi des « para-personnages » tels

¹¹⁵ Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, op. cit., fol. 222v°.

¹¹⁶ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 251v°.

¹¹⁷ Louis des Masures, *David triomphant*, op. cit., fol. 101.

¹¹⁸ Anonyme, *La Tragedie Françoise du Bon Kanut*, op. cit., p. 54.

¹¹⁹ Robert Garnier, *Les Juifves*, op. cit., fol. 258v°.

que les décrit Jean Prophète à propos des tragédies raciniennes¹²⁰. Ce silence complet sur l'épouse de Saül durant la première tragédie rend compte de son exclusion de la vie politique. Par ailleurs, la mort de son époux n'implique pas qu'elle recouvre une quelconque autorité : le pouvoir passe à un autre roi, David, et Rézèfe est là pour voir ses fils mourir de la faute de son époux. Enfin, une des listes emploie le substantif *Royne* dans un troisième sens, celui de « Reine mère » : la liste de *Josias* de M. Philone annonce « Idida, Royne, mere du Roy Josias »¹²¹.

Ainsi, peu de pièces du corpus présentent des reines gouvernantes et les titres indiquent alors d'emblée qu'elles seront en situation de faiblesse politique. Les protagonistes et deutéragonistes féminines sont donc bien plus souvent présentées comme des épouses.

ii. Les épouses

Si Rézèfe est décrite comme la « Femme de Saul defunct » dans la liste qui précède *La Famine*¹²², de nombreuses femmes sont épouses dans les pièces. Corneille est « femme de Pompee » dans l'anonyme *Pompée*¹²³, Clytemnestre est « femme d'Agamemnon » dans *Electra* de Baïf, alors même que celui-ci est mort de sa main¹²⁴, et « Royne, femme d'Agamemnon » dans *L'Iphigene* de Sébillet¹²⁵. Dans *Aman*, Esther n'est pas caractérisée mais Zarasse est définie comme la « femme d'Aman »¹²⁶.

En outre, de nombreuses femmes sont essentiellement définies par leur statut d'épouses même quand celui-ci n'apparaît pas dans la liste, que l'on songe à Sara, la femme d'Abraham¹²⁷, à Cornélie qui est l'épouse de Pompée même si la liste des « interlocuteurs » ne le précise pas¹²⁸, à Calpurnie, l'épouse de César¹²⁹, ou encore à Lucrèce, l'épouse de Collatin¹³⁰. Rares sont les femmes qui ne dépendent pas d'un époux.

¹²⁰ Il les définit comme « tous ces êtres relégués dans la coulisse, morts ou vivants, dont la mémoire ou encore l'existence en dehors du plateau affecte l'action aussi bien que les personnages présents sur la scène. » Voir Jean Prophète, *Les Para-personnages dans les tragédies de Racine*, Paris, A. G. Nizet, 1981, p. 10.

¹²¹ M. Philone, *Josias*, *op. cit.*, fol. 4. Elle est à l'ouverture de la pièce la reine en deuil de son époux, puis devient la mère du roi, sans qu'on la voie régner.

¹²² Jean de La Taille, *La Famine*, *op. cit.*, fol. 6.

¹²³ Anonyme, *Tragédie nouvelle appelée Pompée en laquelle se voit la mort d'un grand Seigneur, faite par une malheureuse trahison*, Lausanne, François Le Preux, 1579, fol. A4v°. [Consulté en ligne le 31/05/2017. URL : <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-9696>].

¹²⁴ Lazare de Baïf, *Electra*, *op. cit.*, A3v°.

¹²⁵ Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, *op. cit.*, fol. A7v°.

¹²⁶ André de Rivaudeau, *Aman*, *op. cit.*, fol. ¶¶ 4v°.

¹²⁷ Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, *op. cit.*, fol. 8.

¹²⁸ Robert Garnier, *Cornélie*, *op. cit.*, fol. 39v°.

¹²⁹ Jacques Grévin, *Cesar*, *op. cit.*, fol. 1.

¹³⁰ Nicolas Filleul, *Lucrece*, *op. cit.*, fol. E4v°.

iii. Les mères

Une grande partie des femmes de nos tragédies connaissent ou ont connu la maternité – nous avons rencontré des femmes décrites comme des mères dans le cadre de doubles qualifications, mais la caractérisation n'est pas toujours explicite dans la liste. Ainsi, Rézèfe et Mérobe sont caractérisées par leur rapport à Saül, pourtant mort, alors même que leur maternité est fondamentale dans la pièce. Parfois, le statut de mère apparaît indirectement, par la mention des enfants : c'est justement le cas d'Armon et Mifibozet nommés « Fils de Resefe » dans la liste de *La Famine*¹³¹. D'autres personnages sont avant tout décrits par leur statut de mère. Dans la liste d'*Alexandre*, Sigambre est la « mere de Daire »¹³². Dans *Iephthes*, Storgè est l'épouse de Jephté et la mère d'Iphis. Or, la liste donne chez Buchanan « Mater »¹³³ : sa maternité, et non son statut marital, est mise en valeur à l'orée du texte – ce qui argumente encore en faveur de l'idée selon laquelle le personnage principal de la pièce serait Iphis. En outre, le prénom même de « Storgè », créé par Buchanan, peut signifier en grec la « Tendresse maternelle »¹³⁴. La maternité de ces femmes est souvent capitale dans l'intrigue tragique, y compris lorsque le terme de « mère » ne les caractérise pas dans la liste des personnages, que l'on songe à Hécube, Jocaste, ou encore, dans un registre plus problématique, à Médée et Althée.

iv. Les filles

« *Filia* », Iphis se caractérise chez Buchanan et ses traducteurs essentiellement par sa relation à ses deux parents, Storgè et Jephté. Mérob et Michol sont « filles du Roy » dans *David triomphant*¹³⁵, Saptine est « fille de Daire et femme d'Alexandre » dans *Alexandre* de La Taille, et le double qualificatif est important puisqu'il signe la bienveillance d'Alexandre vis-à-vis de Daire, y compris après la mort de ce dernier¹³⁶. Présentée comme la « fille de Saül » dans la liste de *La Famine*, Mérobe est avant tout mère dans la pièce¹³⁷. Au contraire, de nombreuses filles n'apparaissent pas comme telles dans les listes : Polyxène chez Bochetel

¹³¹ Jean de La Taille, *La Famine*, op. cit., fol. 6.

¹³² Jacques de La Taille, *Alexandre*, dans *ibid.*, fol. 4v°.

¹³³ George Buchanan, *Iephthes*, op. cit., fol. a4v°. Les traducteurs français suivent Buchanan et qualifient Storgè par l'unique substantif « mere ».

¹³⁴ Voir Carine Ferradou, *Traduction et commentaire des deux tragédies sacrées latines de George Buchanan, Jephte et Baptiste*, thèse sous la direction d'Henri Lamarque, Université de Toulouse Le Mirail, 2001, non publiée, p. 266.

¹³⁵ Louis des Masures, *David triomphant*, op. cit., fol. 101.

¹³⁶ Jacques de La Taille, *Alexandre*, op. cit., fol. 4v°.

¹³⁷ Jean de La Taille, *La Famine*, op. cit., fol. 6.

ou dans *La Troade*, Électre et Cassandre chez Toutain et dans *La Troade* ne reçoivent aucun qualificatif, tout comme Antigone, pourtant définie par sa piété filiale chez Garnier.

v. Les sœurs

Dernière position féminine possible dans la famille, celle de la sœur. Plusieurs femmes sont décrites ainsi : dans *Electra*, si Orestes est le « filz du Roy Agamemnon, Electra, elle, est la « seur d'Orestes » ; et Chrysothemis, la « seur d'Orestes et d'Electra »¹³⁸. Là encore, Antigone chez Baïf ou Garnier, Anne dans *Didon se sacrifiant* et Althée dans *Meleagre* ne reçoivent pas cette qualification alors même que leur statut de sœur est essentiel à leur place dans l'intrigue. Le personnage de la sœur est plus rare que celui de l'épouse, de la mère ou de la fille, peut-être parce qu'il est perçu comme rendant compte d'une relation plus lointaine.

vi. Nourrices et suivantes

Il serait trop long de faire la liste de toutes les « nourrices », « suivantes » ou « servantes » des pièces. Les femmes de pouvoir sont en général accompagnées de leur suite, très souvent féminine, avec des personnages plus ou moins individualisés et développés selon les pièces. L'apposition d'un nom est souvent révélateur de leur importance : lorsqu'elles sont nommées, comme Herminia chez Mellin¹³⁹, Sirène chez Bounin¹⁴⁰, ou encore Abra chez d'Amboise¹⁴¹, leur individualité est peut-être mieux mise en valeur. Cependant, des « nourrices » sans nom ont parfois une grande importance dans l'intrigue et dans le dialogue. Ces rôles féminins secondaires ressortissent parfois de l'utilité dramaturgique, tout comme ils peuvent véhiculer en toute autonomie un discours différent de celui de leurs maîtresses.

vii. Sorcières et prophétesses

De rares femmes se définissent hors de tout rôle politique, familial ou domestique. Marginale et hors-la-loi, la Pythonisse, qualifiée de « Negromancienne » dans la liste des personnages¹⁴², n'est liée à aucun pouvoir royal ou masculin. Dans *Josias*, Olda est nommée « Prophétesse », ce qui la situe non plus du côté de la parole transgressive mais de celui de l'inspiration divine¹⁴³. Là encore, d'autres femmes qui pratiquent la magie ou qui déploient

¹³⁸ Lazare de Baïf, *Electra*, op. cit., A3v°.

¹³⁹ Mellin de Saint Gelais, *Sophonisba*, op. cit., fol. 2v°.

¹⁴⁰ Gabriel Bounin, *La Soltane*, op. cit., fol. è4v°.

¹⁴¹ Adrien d'Amboise, *Holoferne*, op. cit., fol. A3r°.

¹⁴² Jean de La Taille, *Saül le furieux*, op. cit., fol. 7v°.

¹⁴³ M. Philone, *Josias*, op. cit., fol. 4.

une parole inspirée ne sont pas toujours qualifiées ainsi dans la liste des *dramatis personae* : Cassandre chez Toutain ne reçoit pas de qualification. Dans les textes, d'autres personnages et para-personnages associés à la magie et à la sorcellerie apparaissent : *Didon se sacrifiant* nous apprend que Barcè, la nourrice de Didon, pratique parfois la magie¹⁴⁴. Ces femmes ont un rôle social tout singulier, notamment si l'on songe à la Pythonisse de *Saül le furieux*, particulièrement marginalisée.

viii. Personnages mythologiques

Ils sont assez rares puisqu'ils sont en théorie interdits de tragédie¹⁴⁵. Pour les personnages identifiés au féminin, nous trouvons Mégère, décrite comme « Furie » dans la liste des « acteurs » de *Porcie*¹⁴⁶ ; la tragédie de Chantelouve sur la mort de Coligny, qui fait apparaître plusieurs personnages surnaturels comme l'ombre de D'Andelot « sortant des Enfers » ou encore Mercure, indique également dans la liste, qui figure exceptionnellement sur la page de titre, « Les Furies »¹⁴⁷. Les « Ombres » qui hantent la scène humaniste sont toutes masculines – aucune morte ne revient des enfers pour parler sur la scène. Enfin, dans *Adonis*, tragédie mythologique, Vénus et Diane apparaissent parmi les « entreparleurs »¹⁴⁸ ; cependant, ces deux femmes sont définies assez humainement par leur relation à Adonis et Mars.

*

Si l'univers tragique se consacre avant tout à un milieu royal, les femmes des tragédies sont dans leur immense majorité définies par leur relation à ce pouvoir, avant tout masculin. Deux femmes paraissent résister à notre typologie : Jeanne d'Arc, la « pucelle », renvoie au type de la jeune fille, mais le dépasse et se définit par un rôle politique, et même militaire, tout singulier ; Judith, la veuve chaste qui assassine Holopherne, sort également des cadres. L'examen des listes rend compte des types de personnages présents dans le corpus ainsi que de la prégnance de la définition des femmes par les hommes, mais elle reste insuffisante pour comprendre le rôle des femmes dans les pièces, que nous étudierons plus bas¹⁴⁹.

¹⁴⁴ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 279v°-280r°. Barcè est la nourrice de Didon par procuration puisqu'elle était auparavant celle de Sichée.

¹⁴⁵ Voir *supra*, note n°188, p. 69.

¹⁴⁶ Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., n. p.

¹⁴⁷ François de Chantelouve, *La Tragédie de feu Gaspar de Colligni*, op. cit., n. p.

¹⁴⁸ Gabriel Le Breton, *Adonis*, op. cit., fol. A31r°.

¹⁴⁹ Voir *infra*, p. 361-420.

5. Les prologues : vers la représentation

Après la liste des personnages se trouve dans certains cas un dernier élément du paratexte. Celui-ci présente diverses formes et prend différents noms, notamment si l'on songe à « l'avant-jeu » de Fronton du Duc, mais s'intitule souvent « prologue »¹⁵⁰. La présentation de l'intrigue, souvent donnée à l'argument, est parfois déléguée au, redoublée ou complétée par le, prologue qui a *a priori* vocation à être lu ou récité au début du spectacle, et qui ne relève pas seulement de l'impression¹⁵¹. Dans la majorité des cas, le prologue est intégré au premier acte et fait partie de l'exposition : il n'est plus, dès lors, un élément du paratexte¹⁵².

Dans trois tragédies, le prologue est assumé par l'auteur, ou du moins par une fiction d'auteur : c'est le cas de Jodelle, de Bèze et, d'une manière différente, de Des Masures. Chez Jodelle et Bèze, il n'est pas intégré à un acte ou une séquence et précède l'entrée dans l'univers tragique, tandis que chez des Masures il est placé au début de la tragédie et se voit assumé par un personnage nommé « prologue » ; cependant, même dans ce cas, le prologue fait entendre la voix d'une autorité extérieure au texte, qui défend la vérité supérieure de la tragédie et demande le silence au public¹⁵³. Dans ces trois prologues, l'auteur, ou son représentant, présente l'intrigue, et ce, jusqu'au dénouement chez Jodelle¹⁵⁴. Le prologue est également un espace paratextuel qui permet d'orienter l'interprétation et de justifier des choix esthétiques – notamment chez des Masures et Bèze.

Or, des Masures et Bèze jouent sur la différence sexuée des membres du public lorsque, s'inspirant en partie des prologues médiévaux, ils s'adressent au public pour lui demander le silence. Chez Bèze :

Or ça messieurs, et vous dames honestes,
Je vous supply d'entendre mes requestes.

¹⁵⁰ L'« Avant-parler » de Rivaudeau (*Aman, op. cit.*, fol. ¶¶ 1r - ¶¶ 3v°) relève plutôt de l'épître dédicatoire et n'aurait pas vocation à faire partie du spectacle. Chez Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy, op. cit.*, n. p., l'« avant-jeu » arrive bien après la liste des personnages, présente une adresse au spectateur, justifie le choix du sujet, introduit l'intrigue et demande au public son attention : il paraît alors plutôt relever du prologue.

¹⁵¹ Sur les relations entre ces paratextes, voir Sandrine Berrégard, *op. cit.*, p. 25-36 notamment.

¹⁵² Voir par exemple François de Chantelouve, *Tragédie de Pharaon et autres œuvres poétiques, contenant hymnes, divers sonnets et chansons, par François de Chantelouve, Gentilhomme bourdelou chevalier de l'ordre de Saint Jean de Jerusalem*, Paris, Nicolas Bonfons, 1577. [Consulté en ligne le 08/07/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k706242>] : voir le prologue de l'Ange, fol. A1r°-A3v°, avant le début de l'acte I, ou encore les différentes *Jephté*, présentant également un prologue de l'Ange, par exemple chez Buchanan, *Iephtes, op. cit.*, fol. A1r°-A2r°. Notons qu'à nouveau il n'est pas toujours évident de distinguer absolument ces différentes formes. En ce sens, il nous semble qu'il faut relativiser pour notre corpus la distinction établie par François Rigolot entre un prologue qui serait déjà dans la fiction et une préface hors texte, dans « Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes liminaires », *op. cit.*, p. 12.

¹⁵³ Louis des Masures, *David combattant, op. cit.*, fol. 15-16.

¹⁵⁴ Étienne Jodelle, *Cleopatre captive, op. cit.*, fol. 223v°.

Je vous requiers vous taire seulement.
 Comment ? Dira quelcune voirement,
 Je ne sçaurois, ny ne voudrois avec.
 Or si fault-il pourtant clorre le bec,
 Ou vous et moy avons peine perdue,
 Moy de parler, et vous d'estre venue.
 Je vous requier tant seulement silence,
 Je vous supply d'ouir en patience.¹⁵⁵

Bèze demande d'abord le silence aux « messieurs » et « dames honnestes » ; cependant, c'est une femme qui rompt ce silence, puisque « quelcune » proteste : s'engage alors un rapide dialogue entre l'auteur supposé et l'importune fictive, au cours duquel l'auteur réitère sa demande, de manière plus familière : « Or si faut-il pourtant clorre le bec ». Au-delà du caractère comique de l'évocation, c'est le *topos* de la femme bavarde qui guide l'écriture. Chez des Masures, le procédé est apparemment similaire, puisqu'après avoir demandé le silence à tous (« Tenez-vous donc en paix »), l'auteur indique :

Mais quelqu'une (autrement continente et honneste)
 Ne se peut contenir de dire entre ses dents,
 Qu'elle a peine à serrer sa langue là dedans.
 Or quiconque elle soit, à donner audience
 Elle n'aura besoin de longue patience,
 Combien qu'une minute à quelque heure enduree
 Pour une femme, soit de trop longue duree,
 Pour deux heures ou trois sans plus faut qu'elle endure,
 Mais il faut que tousjours le souvenir lui dure
 De ce qu'elle apprendra. Elle et vous cependant,
 Soyez muets, la fin de l'histoire attendant,
 Pour (comme vous devez en avoir bonne envie)
 En parler tous les jours du temps de vostre vie.¹⁵⁶

Comme Bèze, des Masures feint d'être interrompu par une femme, mais, contrairement au premier qui n'explicite pas le préjugé sous-jacent à l'écriture, le second induit du comportement de la fâcheuse une règle générale, celle de l'impatience des femmes : « Combien qu'une minute a quelque heure enduree / Pour une femme, soit de trop longue duree ». Mieux encore, la différence entre les deux textes se situe sur le plan énonciatif : là où Bèze s'adresse directement à la spectatrice (« vous et moy »), des Masures refuse le dialogue, si bien que les pronoms représentant la fâcheuse sont ceux de la troisième personne, la personne exclue de l'acte énonciatif. Des Masures s'adresse alors au mari pour l'enjoindre à obtenir de son épouse le silence requis¹⁵⁷. La femme est-elle alors un destinataire secondaire

¹⁵⁵ Théodore de Bèze, « Prologue », *op. cit.*, fol. 11.

¹⁵⁶ Louis des Masures « Prologue », de *David Fugitif*, *op. cit.*, fol. 181-182. Le prologue de *David triomphant* demande également le silence au public, mais ne prend pas les femmes à partie. Voir *op. cit.*, fol. 102-103.

¹⁵⁷ Cela renvoie peut-être au *topos* du mari précepteur de son épouse, développé notamment par Érasme dans *Le Mariage chrétien*, cité et analysé par Linda Timmermans, dans *L'Accès des femmes à la culture*, *op. cit.*, p. 35.

de la pièce ? La phrase « il faut toujours que le souvenir lui dure / De ce qu'elle apprendra » montre qu'elle doit également apprendre de ce qu'elle voit, et que, plus que l'homme peut-être, elle garantirait la mémoire du spectacle.

Au-delà du jeu comique, au-delà des lieux communs, Bèze et des Masures indiquent que des femmes font partie du public, et chez des Masures, elles sont également le réceptacle de l'apprentissage moral, ce que Bèze indique peut-être également lorsqu'il considère que la femme doit se taire sous peine d'« estre venue » en vain. Le prologue de Des Masures l'annonçait plus haut :

Si en vain n'est ici presente l'assemblee,
Dont je voy ceste place autour ceinte et comblee,
Si nous, de nostre part, en vain venus ne sommes,
Nous voulons vous monstrier à tous, femmes et hommes,
La puissance divine [...].¹⁵⁸

La précision, « à tous, femmes et hommes », détient une valeur forte. Ainsi, le spectateur envisagé par les pièces n'est pas exclusivement masculin, et paraît même plus féminin que le lecteur supposé. La faible présence de ce phénomène empêche de tirer des conclusions générales, mais des femmes font partie du public envisagé par ces paratextes.

*

L'univers paratextuel est dominé par le masculin, mais certaines pièces du corpus sont plus marquées par le féminin que d'autres. Nous avons pu constater que, jusqu'en 1561, les tragédies ont principalement des rôles-titres féminins ; ensuite, le rapport s'inverse et les héros deviennent majoritaires. Il faut encore tenir compte des sous-genres : la tragédie biblique, comme les textes théoriques semblaient l'indiquer, fait le choix du masculin, tandis que les tragédies à sujet antique sont celles qui se consacrent le plus aux héroïnes. Ce choix de rôles-titres masculins ou féminins n'est pas, dans notre corpus, corrélé à celui du dédicataire. Au-delà du protagoniste, le corpus présente une majorité de personnages masculins, mais cette supériorité numérique n'est pas forcément révélatrice d'une préférence pour le masculin. En outre, le nombre de chœurs féminins paraît contredire la domination des personnages masculins, d'abord parce qu'une « troupe » féminine de douze à quinze personnages remet en perspective la supériorité numérique masculine ; ensuite, parce que, nous y reviendrons, un chœur féminin prend en général le parti d'une femme et valorise son point de vue pour le spectateur¹⁵⁹. Au-delà des questions numériques, les listes des *dramatis personae* livrent une première présentation des personnages féminins du corpus et montrent que la plupart des

¹⁵⁸ Louis des Masures, « Prologue » de *David Fugitif*, *op. cit.*, fol. 181.

¹⁵⁹ Voir *infra*, p. 408-411.

femmes sont définies par leur rapport au pouvoir masculin. Enfin, l'étude de deux prologues de tragédies bibliques a pu montrer la prise en compte des spectatrices, y compris de manière topiquement négative. Plusieurs questions émergent de ces constats : par exemple, comment expliquer la préférence initiale des dramaturges pour les héroïnes et sa remise en question à partir de 1561 ? Faut-il comprendre encore que la tragédie biblique rejette fermement les personnages féminins ? L'agencement des intrigues se conforme-t-il aux données établies dans les paratextes ? Ainsi, les paratextes sont dominés par le masculin, mais rendent compte de la singularité de la présence féminine : celle-ci nous semble encore très explicitement mise en tension par deux paratextes situés à l'ouverture du corpus.

CHAPITRE III. À L'AUBE DU CORPUS : VIRILITÉ ET HARDIESSE DES FEMMES

Deux seuils de tragédies au début du corpus ont spécifiquement retenu notre attention : tout d'abord l'ouverture d'*Electra*, première pièce du corpus ; ensuite le prologue de *Cleopatre captive*, dont nous voudrions démontrer la valeur fondamentale pour la définition de l'esthétique tragique.

1. Lazare de Baïf et la merveilleuse « virilité » d'Electre

Le premier texte de notre corpus se présente comme une traduction du grec vers le français : il s'agit de la traduction d'*Electra* que Lazare de Baïf publie en 1537. Dans sa « diffinition de la tragédie », Baïf loue son héroïne pour ce qu'elle « parle tant bien et virilement, que ung chascun s'en peult donner merueille »¹. Dans le même paratexte, mais dans la version du manuscrit vénitien, le prologue au Roi donne :

Sire, pour vous donner aulcunement la congnoissance des inventions des Grecz et de leur grande et inestimable prudence à bien coucher icelles et mettre par escript, j'ay entrepris de vous translater une tragedie de Sophocles ; laquelle est intitulée *Electra* pource qu'elle est en ce introduicte et y parle tant bien et virilement que ung chascun s'en peult donner merueille.²

Baïf reprend la même expression, mot pour mot, ce qui montre l'importance qu'il accorde à la « virilité » de la prise de parole d'Electra – qui justifie d'après lui que cette dernière soit le personnage éponyme, parce qu'elle produit un effet d'étonnement – c'est le sens que le Godefroy accorde à la construction à verbe support « se donner merveilles »³.

Comment comprendre l'insistance sur la « virilité » de l'héroïne tragique ? Elle est rapportée à sa prise de parole : Electra est peut-être avant tout une bonne oratrice, et la notion de virilité renverrait à la vision romaine de la *virtus* de l'*orator* – Lazare de Baïf transfère-t-il cette notion de la fonction « virile » du chœur chez Horace⁴ ? L'insistance sur le fait que l'héroïne « parle tant bien et virilement » démontre l'importance de la rhétorique dans la

¹ Lazare de Baïf, *Electra*, *op. cit.*, fol. Aii r^o.

² Lazare de Baïf, « Prologue », dans *Tragedie de Sophoclès intitulee Electra*, éd. F. Fassina, *op. cit.*, p. 76.

³ Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 1880-1895, article « Merveille », p. 263. [Consulté en ligne le 14/05/2018. URL : <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/merveille>].

⁴ Voir *supra*, p. 70-76.

tragédie française de la Renaissance, sur laquelle de nombreux critiques ont longtemps mis l'accent⁵. Pour Sabine Lardon,

L'adverbe « virilement » ne remet pas ici en cause la féminité du personnage principal, mais caractérise son discours comme un modèle à suivre. En conformité avec la pensée stoïcienne, est efféminé celui ou celle qui s'abandonne aux passions, tandis qu'est viril, à l'inverse, celui ou celle, qui sait s'en affranchir pour faire face avec fermeté aux adversités.⁶

Sabine Lardon montre que, par la suite, le concept de « gravité » remplacera celui de « virilité » et s'imposera pour définir le ton tragique. Cela pourrait expliquer la disparition de la « matrone » d'Horace pour exemplifier la gravité essentielle du genre tragique. Dans la tragédie, si Electra n'est pas une héroïne dont Baïf nierait la féminité, les représentations du *gender* sont du moins interrogées explicitement⁷. Il nous semble qu'il ne faut pas amoindrir l'importance de cette expression, que Baïf utilise à deux reprises, même s'il ne s'agit pas en effet d'en conclure simplement à la virilité de l'héroïne.

Par ce qu'il faut sans doute interpréter comme une coïncidence, la remarque initiale de Lazare de Baïf le place dans la contestation d'Aristote. D'après la traduction que Michel Magnien donne de la *Poétique*, une femme ne doit être ni trop virile, ni trop intelligente. D'après les explications de Gérard Lambin et la notice de Chanteraine, il était en outre possible que l'un des adjectifs, δεινός/*deinos*, se rapporte spécifiquement à l'éloquence du personnage⁸. Baïf n'a sûrement pas volontairement contesté Aristote, qu'il ne connaissait probablement pas. Cependant, là où Aristote paraissait interdire la transgression de genre dans la formation des personnages, Lazare de Baïf, premier auteur du corpus, place la tragédie de la Renaissance sous le signe d'une transgression des normes de genre, du moins d'une relativisation de ces normes de genre : une femme peut parler aussi virilement qu'un orateur masculin. L'adjectif *viril*, emprunté au latin *virilis*, trouve, d'après le TLF, ses premières attestations en français au XIV^e siècle, d'abord pour qualifier le « membre viril », ensuite pour désigner, à partir de la fin du XV^e siècle, ce qui est « digne d'un homme, ferme, énergique »⁹. Une enquête dans les mystères, miracles et passions recensés par la base Frantext ne nous a permis de recenser aucune attestation de l'adjectif, dans sa forme

⁵ Sur ce point, voir Gillian Jondorf, *French Renaissance Tragedy : the dramatic word*, New York, Cambridge university press, 1990, p. 4-5.

⁶ Sabine Lardon, « L'importance des préfaces des premiers traducteurs... », *op. cit.*, p. 285-286.

⁷ Sur la « virilité » d'Electra, voir *infra*, p. 252-254.

⁸ Voir *supra*, p. 77-78.

⁹ *Trésor de la langue française informatisé*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, article « viril ». [Consulté en ligne le 19/06/2018. URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3208650210>].

masculine ou féminine, ni de l'adverbe « virilement »¹⁰. De même, dans le corpus théâtral non tragique du XVI^e siècle qui se trouve sur Frantext, nous n'avons trouvé qu'une occurrence du terme, chez Jodelle, à l'acte II, scène 3 de l'*Eugène*¹¹. Ainsi, si l'on en croit les premiers résultats d'une rapide enquête, l'adjectif *viril* n'aurait pas une très grande importance dans le corpus théâtral qui précède *Electra*, et n'aurait pas non plus une fortune importante dans le corpus non tragique après elle. Il y aurait donc une forme d'innovation de Lazare de Baïf, qui nous semble d'autant plus importante que la virilité de la parole de l'héroïne est d'après lui ce qui émerveille le spectateur : cette transgression des normes du genre est alors au centre de l'effet du spectacle.

L'émerveillement est en effet un concept particulièrement présent, et essentiel au phénomène littéraire :

De l'*admiratio* de la rhétorique latine à la *meraviglia* des poètes modernes, l'idée de merveille saisit l'œuvre littéraire dans sa capacité à étonner et à plaire ; elle accompagne toujours, dans les dernières poétiques du XVI^e siècle, la description ou l'analyse du sentiment du beau.¹²

Condition de la beauté de l'œuvre, la merveille est aussi essentielle que le *decorum* pour la composition poétique au XVI^e siècle :

Conditionnée par l'adhésion du public, elle est réglée par l'impératif du *decorum*, qui en commande la cohérence interne et l'adéquation à un univers de référence conventionnel, et par celui du *mirabile*, qui impose au poète un travail d'ornementation et d'amplification destiné à produire surprise et admiration dans le public.¹³

Anticipant sur l'importance de l'émerveillement dans les poétiques françaises du XVI^e siècle¹⁴, Baïf en situerait l'origine dans la transgression des normes du genre. Qu'est-ce qu'une « merveille » au XVI^e siècle ? D'après le *Dictionnaire du Moyen Français*, une merveille est une chose « qui suscite l'étonnement par son caractère étrange, surprenant, inexplicable, voire surnaturel »¹⁵. Le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 donne

¹⁰ Nous avons pu réaliser cette enquête sur cinquante-sept textes compris entre 1262 et 1485. Il faudrait évidemment pouvoir élargir le corpus d'investigation.

¹¹ « Messire : Il ne faut pas / Mesme prochain de son trepas, / Abandonner du tout l'espoir. / Helene : Mais quel espoir ? / Messire : On peut bien voir / Que vostre coeur n'est point viril. / Helene : Quel coeur aurais-je ? / Messire : Quel ? faut-il / Tant obeir à la douleur, / Qu'on se laisse vaincre au malheur ? / Pensons : peut estre que les Dieux / Nous conseilleront », Étienne Jodelle, *L'Eugène*, éd. E. Balmas, Milano, Cisalpino, 1955, acte III, scène 2, v. 1297-1306, p. 66. Frantext nous a permis d'examiner un corpus de vingt-six pièces non tragiques du XVI^e siècle.

¹² Anne Duprat, *Vraisemblances*, *op. cit.*, p. 255.

¹³ *Ibid.*, p. 113.

¹⁴ Nous trouvons la notion dans deux autres paratextes du corpus, mais elle paraît dès lors avoir essentiellement un sens religieux. Voir Théodore de Bèze, « Prologue », *Abraham sacrifiant*, *op. cit.*, fol. 11-12. Chez Louis des Masures, il s'agit de s'opposer aux « vaines merveilles » du théâtre profane, *op. cit.*, fol. 15.

¹⁵ *Dictionnaire du moyen français*, version 2015, ATILF - CNRS & Université de Lorraine. [Consulté en ligne le 25/06/2018. URL : <http://www.atilf.fr/dmf/>].

quant à lui : « Chose rare, et qui cause de l'admiration »¹⁶. La virilité d'Electra est donc une merveille parce qu'elle serait rare et digne d'admiration. La première pièce de notre corpus indique l'importance de la représentation de l'extraordinaire, de ce qui va émerveiller le spectateur, et situe l'origine de ce caractère extraordinaire dans une inconvenance de genre¹⁷. Dans ce cadre, Baïf paraît se conformer en partie au schéma de Bade, puisqu'il révèle l'inconvenance de son héroïne par rapport aux attendus de son sexe, néanmoins il la brandit comme qualité essentielle de celle-ci, et de sa pièce, ce qui interroge la valeur de la convenance de *gender* en tragédie.

Le prologue de *Cleopatre captive*, autre tragédie phare du début du corpus, montre encore, d'une autre façon, l'importance de l'inconvenance de genre pour l'esthétique tragique.

2. Étienne Jodelle : la « hardiesse » féminine définitoire du style tragique ?

On sait l'événement qu'a constitué, au moins dans l'imaginaire collectif, la représentation de *Cleopatre captive*, à la cour du roi Henri II et au collège de Boncourt, doublée de celle de l'*Eugène*. S'y serait jouée la résurrection du théâtre à l'antique, consacrée par le voyage à Arcueil :

Assez ont ouy parler du voyage d'Hercueil, et comme une infinité de jeunesse (addonnée à faire la cour aux Muses) se mit en desbauche honneste [...]. Ils firent là banquet par ordre, où l'eslite des beaux esprits d'alors estoit [...] et principalement à fin de contribuer à l'esjouissance qu'ils avaient de ce que Jodelle avoit gagné l'honneur et le prix de la Tragédie [...] où pour mieux follastrer ils enjoliverent de barbeaux, de coquelicos, de coquelourdes, un Bouc rencontré dans le village par hasard, lequel, les uns, au desceu des autres, menerent de force par la corne, et le presenterent dans la sale, riant à gorge ouverte, puis on le chassa...¹⁸

Or, cette tragédie nous paraît encore avoir déterminé en grande partie l'esthétique tragique au XVI^e siècle. Revenons sur les vers fameux du prologue de *Cléopâtre* :

[...] C'est une Tragedie.
Qui d'une voix et plaintive et hardie
Te represente un Romain Marc Antoine
Et Cléopatre Egyptienne Roine [...].¹⁹

Étienne Jodelle définit la « voix » de la tragédie, et celle-ci coïncide avec la voix de l'héroïne éponyme :

Cléopâtre ne s'épuise pas en sanglots, elle prend aussi la décision de mourir plutôt que d'être menée en triomphe à Rome.

¹⁶ *Dictionnaire de l'Académie Française, Première édition*, Paris, Veuve Coignard, 1694, p. 46. [Consulté en ligne le 10/06/2018. URL : <http://portail.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/PREMIERE/premiere.fr.html>].

¹⁷ Nous reviendrons sur la nécessité de l'extraordinaire *infra*, p. 569-572.

¹⁸ Cette citation est attribuée à Étienne Pasquier, dans les *Recherches de la France*, mais nous n'avons pu la retrouver malgré nos recherches.

¹⁹ Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, *op. cit.*, fol. 223v°.

Emmanuel Buron conclut : « il faut donc supposer que la pièce dit la même chose que Cléopâtre »²⁰. Cette analyse paraît confirmée par le texte lui-même, puisque Séleuque qualifie ainsi la reine lorsqu'il rapporte la punition que celle-ci lui a infligée devant César :

Seleuque. Lors que la Roine et triste et courageuse
Devant Cesar aux cheveux m'a tiré,
Et de son poing mon visage empiré [...].²¹

Les adjectifs « et triste et courageuse » entrent en écho direct avec les épithètes du prologue, « et plaintive et hardie » – la voix de la première tragédie originale en français à l'antique est alors déterminée par l'*ethos* de son héroïne. Si l'on en croit l'« Élegie à Jacques Grévin » de Ronsard publiée en tête de son *Théâtre*, la plainte définit le genre tragique depuis les Grecs :

Ils ont sur l'eschaffaut par feinctes, presentee
La vie des humains en deux sortes chantee,
Imitant des grands Rois la triste affection
Et des peuples menus la commune action.
La plainte des Seigneurs fut dicte Tragedie,
L'action du commun fut dicte comedie.²²

Faut-il considérer que la « plainte » s'oppose à « l'action », ou qu'elle est au contraire l'action spécifique des « Seigneurs » ? Plusieurs critiques ont fait de la plainte l'un des marqueurs du genre tragique à la Renaissance²³. Vincent Dupuis a relevé son importance dans la critique de l'époque, depuis les « plaintif debaz » de Jacques Peletier, jusqu'aux « larmes et miseres extremes » de Jean de la Taille, ou à la définition du chœur par la plainte et la lamentation chez Laudun :

En somme, la déploration occupe une telle place dans le théâtre humaniste
que la critique en a longtemps fait sa principale caractéristique.²⁴

Si la plainte a pris une si grande importance pour décrire la tragédie du XVI^e siècle, il nous semble pourtant que ses contemporains avaient mieux retenu le second adjectif mis en valeur par Jodelle. Le dramaturge reprend l'épithète « hardi » dans le prologue d'*Eugène* lorsqu'il commente le ton de ses personnages :

Bien que souvent en ceste Comedie
Chaque personne ait la voix plus hardie,
Plus grave aussi qu'on ne permettroit pas,

²⁰ Emmanuel Buron, *Dessous un silence obstiné, Histoire des œuvres et théorie poétique d'Étienne Jodelle*, thèse non publiée, dir. M. Simonin, Tours, 1997, p. 962-963.

²¹ Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, op. cit., fol. 223v° et 243r°.

²² Pierre de Ronsard, « Élegie à Jacques Grévin », dans *Le Theatre de Jaques Grevin*, op. cit., n. p.

²³ Voir par exemple Claude Buridant, « Le vocabulaire de la plainte du moyen âge à la Renaissance », dans *La Plainte à la Renaissance*, op. cit., p. 61-64, qui se fonde essentiellement sur Jodelle, La Taille et Garnier ou encore Martine Vasselin, « Histoires déformées, miroirs déformants : l'image artistique des héroïnes au XVI^e siècle », *Nouvelle revue du XVI^e siècle*, 12/1, 1994, qui montre, p. 47-48, que les lamentations de la reine abandonnée sont fondamentales pour des héroïnes comme Didon ou Cléopâtre.

²⁴ Vincent Dupuis, op. cit., p. 120. Nous reviendrons *infra* sur cette question, p. 444-473.

Si l'on suyvoit le Latin pas à pas.
Juger ne doit quelque severe en soy,
Qu'on ait franchi du Comique la loy [...].²⁵

Jodelle reprend l'adjectif pour désigner le moment où ses personnages comiques élèvent leur voix au-dessus de ce qui est en théorie permis par le genre comique. À nouveau, l'épithète renvoie au genre tragique, ou, plus exactement peut-être, au style de la prise de parole des personnages tragiques.

Or, l'adjectif « hardi » a une certaine fortune dans les seuils des tragédies au fil du siècle, peut-être à la faveur de la rime entre « hardie » et « tragédie », déjà employée par Jodelle. Dans son « Élégie à Grévin » qui précède *César*, Ronsard écrit :

Jodelle le premier d'une plainte hardie
Françoisment chanta la Grecque Tragedie [...].²⁶

Ronsard reprend les adjectifs « et plaintive et hardie » et joue sur la variation en transformant le premier en substantif et le second en épithète : les deux caractéristiques sont encore plus liées sur le plan grammatical. Plus bas, la « damoiselle MARG. D. L. », évoquant les différents styles adoptés par Grévin, indique encore :

Soit que rempli de fureur
Tu r'alumes dans ton cueur
Une flame plus hardie
Pour sonner la Tragedie.²⁷

Ainsi, la caractérisation par Jodelle de la voix de sa tragédie a été entendue par ses contemporains. Dans l'« Avant-jeu » de la *Trésorière*, Grévin écrit :

N'attendez donc en ce theatre
Ne farce ne moralité,
Mais seulement l'antiquité
Qui d'une face plus hardie
Se représente en comedie.²⁸

Ici, « hardie » rime avec « comedie », mais de manière polémique : Grévin oppose sa comédie à l'antique aux formes médiévales du théâtre – comme si la dignité de la tragédie, dénotée par l'adjectif *hardie*, pouvait se transférer ponctuellement à la comédie. La hardiesse caractérise la tragédie, mais s'applique plus largement à différents acteurs qui participent à la production

²⁵ Étienne Jodelle, *Eugene*, dans *Les œuvres et meslanges poetiques*, op. cit., fol. 189v° et 190r°. Pour une étude du prologue et de ses enjeux, voir notamment Olivier Millet, « La comédie française de la Renaissance comme jeu parodique avec la tragédie et les genres élevés », dans *L'Histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats. Mélanges offerts à Madeleine Bertaud*, dir. L. Fraisse, Genève, Droz, 2001, p. 449-467. Olivier Millet montre que le prologue rend compte de la valeur parodique de la comédie vis-à-vis de la tragédie, qui vaut pour l'*Eugène* mais également pour la suite de la comédie humaniste française.

²⁶ Pierre de Ronsard, « Elegie de Pierre de Ronsard à J. Grevin », dans *Le Theatre de Jacques Grévin...*, op. cit., fol. Aiii r°.

²⁷ *Ibid.*, fol. Aiiii r°.

²⁸ Jacques Grévin, « Avant-jeu », dans *Le Theatre de Jacques Grevin...*, op. cit., fol. 50.

tragique, et tout d'abord les auteurs. En 1549, Sébillet défend la valeur de sa pièce en indiquant : « Si m'ausé-je hardiment venter que l'étoffe est bien de celles que les maîtres du méttier tiennent pour meilleures »²⁹. En 1561, dans *Agamemnon*, Toutain décrit comme relevant d'une « hardiesse » sa dédicace à Gabriel Le Veneur³⁰. En 1566, dans l'épître à Janne de Foix qui précède *Aman*, Rivaudeau attribue cette fois aux critiques des tragiques antiques, Horace et Aristote, la hardiesse, tout en reproduisant la rime hardie/tragédie :

Mais de ces repreneurs les plumes trop hardies
N'eussent peut-estre fait de bonnes tragedies [...].³¹

Il veut lui-même se montrer « audacieux » en s'élevant à la hauteur des tragiques antiques³². En 1573, on retrouve l'adjectif « hardi » sous la plume de Jean de la Taille qui est associé à la « prononciation » et qui est précisément ce qu'il attend d'un bon acteur³³. En 1574, dans l'appareil liminaire qui précède *Cornélie* de Garnier, deux textes reprennent ces adjectifs. Amadis Jamyn tout d'abord, après avoir comparé Garnier à Jodelle (en donnant évidemment l'avantage au premier), écrit :

Maintenant tu seras plus que jamais hardie,
Et sans plus regretter ton ancien honneur
Euripide et Sophocle, à ce Tragique auteur
Tu donneras ton pris, sanglante tragédie.³⁴

Jamyn retient non la plainte, mais la hardiesse, érigée en valeur centrale de l'esthétique tragique, et fait de Garnier son meilleur représentant : c'est parce qu'elle est avec Garnier « plus que jamais hardie » que la tragédie française peut dépasser les anciens. Toujours dans l'appareil liminaire de *Cornélie*, l'ode de Belleau fait le même constat :

Garnier, qui d'une voix hardie,
Vas animant la Tragedie,
Aspiré des saintes fureurs
D'apollon, qui chaud de sa flame,
Vas bruslant et poussant ton ame [...].³⁵

La « voix hardie » n'est plus celle de la tragédie, mais celle de l'auteur, qui par elle « anime » la tragédie – ce verbe est à prendre au sens fort, étymologique, de « donner l'âme ». Cependant, il faut noter un changement de taille pour notre réflexion : le locuteur de la voix tragique n'est plus fictif mais réel, et n'est plus une femme, mais un homme. Au seuil de la *Troade*, en 1579, Ronsard franchit un nouveau pas :

²⁹ Thomas Sébillet, « A monsieur Jan Brinon », *L'Iphigene*, op. cit., fol. Aiii r°.

³⁰ Charles Toutain, *Agamemnon*, op. cit., fol. *iii r°.

³¹ André de Rivaudeau, « A Janne de Foix », dans *Les Œuvres d'André de Rivaudeau...*, op. cit., fol. ¶ 3v°.

³² *Ibid.*

³³ Jean de La Taille, « De l'art de la tragédie », op. cit., fol. Aiiii v°.

³⁴ Amadis Jamyn, « Sonnet », dans Robert Garnier, *Cornélie*, op. cit., fol. 37v°.

³⁵ Rémi Belleau, « Ode », dans *ibid.*, fol. 38r°.

Quel son masle et hardy, quelle bouche heroique,
Et quel superbe vers enten-je icy sonner ?³⁶

La hardiesse est désormais associée au masculin – mais ce son est-il rapporté à l’auteur, ou aux personnages ? Dans le second cas, il faudrait considérer qu’il se rapporte à des personnages comme Hécube ou Andromaque, et que l’adjectif « masle » caractériserait à nouveau la voix de personnages féminins. Troisième possibilité : l’adjectif caractériserait la voix du genre tragique et s’associerait à l’adjectif « masle » pour le définir. Dans la dédicace en vers qui précède *Meleagre* de Pierre de Bousy, en 1582, l’auteur reprend l’adjectif « hardi » mais sans l’associer à la voix :

C’est pourquoy (Monseigneur) ma jeunesse hardie,
A qui Phebus inspire une sainte fureur,
Ose faire sonner devant vostre grandeur
Les horribles tansons de ceste Tragedie.³⁷

La même année, l’adjectif est repris par Fronton du Duc dans l’« Avant-jeu » de *L’Histoire tragique de la pucelle de Dom-Rémy* :

Messieurs, c’est à l’honneur du Pays de Lorraine
Au fruit de la jeunesse, affin qu’elle s’apprenne
Aux artz et aux vertus, que ce peuple joyeux
Est venu pour ouyr, non des comiques jeux,
Mais plutôt en poussant une voix plus hardie
L’on prétend vous montrer en une tragédie
Un spectacle plus grave afin que gravement
L’esprit se nourrissant se forme sagement.³⁸

Nous retrouvons ici la « voix hardie », décidément associée au spectacle tragique. Dernière occurrence que nous avons relevée, Jean Vauquelin de La Fresnaye, dans son *Art poétique* publié en 1605 reprend le syntagme lorsqu’à la suite d’Horace, il définit le style tragique et l’oppose au style comique, mais envisage la possibilité d’exceptions. Chez Horace :

*Interdum tamen et vocem comædia tollit,
iratusque Chremes tumido delitigat ore.*³⁹

Et chez Vauquelin :

Néanmoins quelquefois de voix un peu hardie
S’eleve en son courroux la basse Comedie,
Et d’une bouche enflée on void souventefois
Chremes se dépiter en élevant sa voix ;
Le Tragique souvent de bouche humble et petite
Bassement sa complainte aux echaffauts recite.⁴⁰

³⁶ Pierre de Ronsard, dans *ibid.*, fol. 157r°.

³⁷ Pierre de Bousy, *Meleagre*, *op. cit.*, n. p.

³⁸ Fronton du Duc, *L’Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, *op. cit.*, n. p.

³⁹ Horace, *Art poétique*, *op. cit.*, v. 93-94, p. 207 : « Quelquefois, pourtant, la comédie hausse la voix, et Chrémès en colère enfle la bouche pour gronder [...] ». Notons que c’est peut-être également ce passage que Jodelle paraphrase dans le prologue de *l’Eugène* pour justifier le style parfois élevé de ses personnages.

Si exceptionnellement la comédie peut s'élever en « voix un peu hardie », la hardiesse devient le trait principal de la tragédie. En 1541, Peletier traduisait ainsi le même passage d'Horace :

Ce nonobstant si voit on quelquefois
Que comedie un peu hausse sa vois,
Et le Tragique en ses plaintifz debaz
Use de motz assez humbles et bas.⁴¹

En 1541, l'adjectif *hardi* ne s'imposait pas pour définir le style tragique, mais cela est devenu le cas au fil du siècle. Or, la hardiesse est bien à l'origine liée à la voix de l'héroïne tragique. Y a-t-il alors implicitement un lien entre la voix tragique et la voix des femmes ? Et si l'héroïne est définie avant tout par la hardiesse de sa voix, la hardiesse relève-t-elle d'une transgression de genre⁴² ? Ne peut-on émettre l'hypothèse que l'adjectif *hardi* traduise le δεινός/*deinos* aristotélicien ? Dans ce cas, la hardiesse serait théoriquement interdite aux femmes. Est-ce ainsi qu'il faut comprendre l'association des adjectifs « masle » et « hardi » chez Ronsard ? Le prologue de *Cleopatre captive* fonde une certaine idée du style tragique, et la pièce définit les premières héroïnes tragiques. Nous n'avons trouvé aucune association explicite du tragique et du féminin dans la théorie : le prologue de Jodelle affiche néanmoins une solidarité de la pièce et de l'héroïne. Retenons ce marquage initialement féminin de la voix tragique – mais d'un féminin apparemment problématique.

Ces deux seuils mettent en perspective les textes théoriques précédemment étudiés. Les tragédies, qui ne sont jamais définies en théorie par le féminin, y sont au contraire dominées par des personnages masculins. Pourtant, les deux tragédies fondatrices du corpus – *Electra* qui est la première tragédie française publiée, *Cleopatre captive* qui est la première tragédie française originale jouée – sont des tragédies à rôles-titres féminins qui, en outre, insistent dès leur paratexte sur la présence des femmes dans le genre tragique : Baïf met en lumière la discordance de l'héroïne face aux normes du *gender* et en fait la source de la valeur esthétique de la pièce, quand Jodelle affiche une solidarité de sa pièce et de son héroïne par l'association de la plainte, mais aussi de la hardiesse, qui peut là encore poser la question de la convenance de genre. Dès lors, la réponse hypotextuelle – la préférence initiale pour les femmes proviendrait de la source antique – ne suffit pas : les deux auteurs fondateurs du corpus caractérisent d'emblée le genre tragique par des personnages féminins forts et problématiques. Restent à comprendre les raisons de ce marquage féminin ainsi que son refus

⁴⁰ Jean Vauquelin de La Fresnaye, *L'Art poétique*, op. cit., I, v. 815-820, p. 48-49.

⁴¹ Jacques Peletier du Mans, *L'Art Poétique d'Horace*, op. cit., fol. 10r°.

⁴² Si l'on suit Érasme, « *In discrimine apparet qui vir* » (« Dans le danger se révèle la qualité d'un individu », donne la traduction) : la réaction hardie serait alors plutôt masculine. Voir Érasme de Rotterdam, *Les Adages*,

par les auteurs de tragédies bibliques ; nous chercherons désormais les réponses dans le corpus tragique en lui-même.

op. cit., n° 2784, vol. 3, p. 386. L'ensemble des exemples d'« audace » qu'il donne sont masculins. Voir l'index, *ibid.*, vol. 5, p. 94.

CONCLUSIONS PARTIELLES

L'analyse du corpus théorique de la tragédie au XVI^e siècle, dans les traités théoriques et dans les seuils des pièces, rend compte de tentatives renouvelées de définition du genre. L'objectif des auteurs est de restaurer, en français, un théâtre à l'antique, défini d'après les modèles théoriques d'Horace, et à travers lui d'Aristote, mais aussi des grammairiens Donat-Evanthius et Diomède. Or, le *gender* n'est pas une catégorie convoquée par les théoriciens. La tragédie ne se définit jamais comme un genre féminin et n'invoque aucun élément qui l'associerait au féminin. Au contraire, les auteurs ne donnent pas d'écho à la « matrone » d'Horace quand ils insistent sur la gravité, ni aux larmes féminines lorsqu'ils évoquent la question émotionnelle – sauf dans le cas de Des Masures au moment où il élabore une stratégie de délégitimation de l'adversaire. Néanmoins, à la suite d'Horace, les théoriciens du XVI^e siècle cherchent moins à définir la tragédie qu'à élaborer une série de préceptes permettant d'en composer.

Or, dans ce cadre, plusieurs éléments témoignent du caractère potentiellement problématique de la présence féminine en tragédie au XVI^e siècle. C'est essentiellement autour de la définition des personnages que la question du *gender* apparaît. Tout d'abord, parce que les premières descriptions du sujet tragique envisagent principalement des personnages masculins, puis évoluent dans le sens d'une intégration des personnages féminins. De fait, la description masculine du personnage tragique typique n'a pu que se heurter à la pratique, puisque les premières tragédies françaises se concentrent essentiellement sur des personnages féminins. Malgré le retour progressif des héros masculins, en dépit de la supériorité numérique des personnages masculins dans l'ensemble, les femmes restent particulièrement importantes, notamment lorsque l'on considère la proportion de chœurs féminins – instance pourtant conçue comme « virile » chez Horace. Plus globalement, les personnages sont guidés par la règle de la convenance, qui engage particulièrement le *gender*. Ils doivent se comporter conformément aux attentes sociales induites de leur sexe – d'après Josse Bade, la transgression est possible mais elle doit être accompagnée d'un discours normatif, qui désigne l'inconvenance comme telle.

Au-delà de cette description générale, nous avons envisagé des différences possibles de traitement du féminin en fonction du type de tragédies. Des tendances se sont révélées, notamment autour de l'opposition entre tragédies à sujet antique et tragédies à sujet biblique, les secondes refusant le féminin qu'elles associent aux premières tragédies à sujet antique.

Une dimension chronologique est également apparue, et il faudra l'interroger : comment comprendre le retour massif des héros après 1561 ? Les paratextes ont encore montré que les personnages féminins envisagés sont en règle générale déterminés par un pouvoir masculin, ou encore que le public, plus facilement que le lectorat, pouvait être conçu comme étant mixte.

Ainsi, quoique le féminin n'intègre pas explicitement la définition du tragique, l'analyse des textes théoriques amène une série de questions sur le rapport de la tragédie du XVI^e siècle au féminin. De même, l'analyse des paratextes des deux tragédies fondatrices du corpus montre que le *gender* est explicitement convoqué pour penser la tragédie. Electra mérite d'être une héroïne parce qu'elle déploie une parole virile qui étonnera le spectateur ; la récurrence de l'adjectif *hardi* à partir du prologue de *Cleopatre captive*, qui peut là encore paraître poser un problème de convenance de *gender*, montre que la voix féminine s'associe au style tragique, ce qui est peut-être la source de l'association dégradante proposée par des Masures entre le tragique de la Pléiade et l'efféminé. C'est cette question de la convenance, centrale chez Horace et reprise par Josse Bade, qui va désormais nous occuper. Si l'on suit Bade, la transgression est possible dès lors que la norme est rappelée dans les discours. Ce sont donc ces discours que nous désormais allons étudier, pour interroger la présence des questions de *gender* dans la tragédie et envisager un cadre de pensée du féminin.

DEUXIÈME PARTIE



DES FEMMES INCONVENANTES ?

LE FÉMININ EN DISCOURS

PRÉAMBULE : UN DISCOURS DU FÉMININ ?

L'étude des textes théoriques et critiques portant sur la tragédie au XVI^e siècle a montré l'importance, pour le *gender*, de la convenance. Par elle, le théâtre a un rapport direct avec le monde dans lequel il s'inscrit : la tragédie est censée, depuis Aristote et plus encore après Horace, concorder avec les idéaux moraux de ses contemporains. Les catégories de convenance et d'inconvenance du personnage au théâtre supposent de confronter le comportement du personnage à une norme, que nous n'étudierons que lorsqu'elle est explicitement convoquée dans les textes.

L'analyse du discours est chargée d'une histoire complexe et repose sur plusieurs outils et approches développés depuis les années 1960 notamment¹. Depuis Michel Foucault, elle est fondée sur l'analyse des « conditions de production de l'énoncé »². Le discours s'oppose dès lors à l'énoncé :

L'énoncé, c'est la suite des phrases émises entre deux blancs sémantiques ;
le discours, c'est l'énoncé considéré du point de vue du mécanisme discursif
qui le conditionne.³

L'analyse du discours suppose l'examen de l'énonciation, définie comme « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation »⁴, mais elle le dépasse en s'intéressant notamment aux mécanismes sociaux de production de l'énoncé, puisque « dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs

¹ Sur l'histoire de l'« analyse du discours », voir notamment Dominique Maingueneau, *Discours et analyse du discours, une introduction*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 9-16.

² Voir *ibid.*, notamment p. 43 (« l'intérêt spécifique qui gouverne l'analyse du discours, c'est de rapporter la structuration des textes aux lieux sociaux qui les rendent possibles et qu'ils rendent possibles ») et du même auteur, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Problèmes et perspectives*, Paris, Hachette, 1976, p. 13.

³ Louis Guespin, *Langages*, n°23, p. 10, cité par Anne Ubersfeld, dans *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 185.

⁴ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 80 cité dans Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, article « Énonciation », p. 228.

et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité »⁵. Cet intérêt pour les conditions d'énonciation ne doit pas occulter la prise en compte d'autres éléments d'analyse : pour être complète, l'analyse du discours emprunte, contrairement aux réticences de Michel Foucault, des outils linguistiques, que Dominique Maingueneau a pu présenter. Pour lui, il faut mêler approches lexicologiques, syntaxiques, énonciatives, ou encore « grammaire du texte »⁶, ce que nous tenterons de faire ici.

Nous postulons dans cette partie une unité discursive qui serait articulée autour du *gender* et, plus précisément du féminin. Michel Foucault définit les « formations discursives » comme « des ensembles discursifs qui ne seraient pas arbitraires mais seraient cependant demeurés invisibles »⁷. Le discours se définit alors comme un :

ensemble d'énoncés en tant qu'ils relèvent de la même formation discursive ;
il ne forme pas une unité rhétorique ou formelle, indéfiniment répétable et
dont on pourrait signaler (et expliquer le cas échéant) l'apparition ou
l'utilisation dans l'histoire ; il est constitué d'un nombre limité d'énoncés
pour lesquels on peut définir un ensemble de conditions d'existence.⁸

Néanmoins, « comment être assuré qu'on ne découpe pas des unités qui ne sont que la projection des présupposés du chercheur »⁹ ? Certes, nous imposons au corpus ce prisme de lecture ; néanmoins ces discours, nous le verrons, sont particulièrement nombreux : ce sont ces textes, et non, dans la mesure du possible, nos propres préjugés, qui nous indiqueront une représentation topique du féminin. En réunissant ces énoncés de personnages, nous ne postulons pas une vision cohérente du féminin dans le corpus mais souhaitons interroger les variations autant que les éléments de stabilité¹⁰ :

⁵ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 10-11. Il écrit également : « le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer », *ibid.*

⁶ Pour toutes ces approches, leur présentation et leur analyse, voir Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, *op. cit.*, p. 22-182. Pour ce qui est de la grammaire et de la lexicologie, nous avons notamment utilisé : Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, Rioul René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Quadrige/PUF, 2009, complétée au besoin par Sabine Lardon et Marie-Claire Thomine, *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Classiques Garnier, 2009, ainsi que les différents dictionnaires de l'époque regroupés notamment sur le site « Dictionnaires d'autrefois » (URL : <http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/>).

⁷ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 44.

⁸ *Ibid.*, p. 161.

⁹ Dominique Maingueneau, *Discours et analyse du discours, une introduction*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁰ Comme l'explique encore M. Foucault : « [les unités discursives] ne constitueraient en aucune manière une sorte de discours secret, animant de l'intérieur les discours manifestes ; ce n'est donc pas une interprétation des faits énonciatifs qui pourrait les faire venir à la lumière, mais bien l'analyse de leur coexistence, de leur succession, de leur fonctionnement mutuel, de leur détermination réciproque, de leur transformation indépendante ou corrélative. », *L'Archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 45. Et plus loin : « Une formation discursive n'est donc pas le texte idéal, continu et sans aspérité, qui court sous la multiplicité des contradictions et les résout dans l'unité calme d'une pensée cohérente ; ce n'est pas non plus la surface où vient se refléter, sous mille aspects différents, une contradiction qui serait toujours en retrait, mais partout dominante. C'est plutôt un espace

Toute recherche menée en termes de formation discursive n'a cependant pas besoin de postuler qu'il existerait un moteur secret, unique qui animerait l'ensemble des énoncés du corpus. On peut partir du postulat que la formation discursive est foncièrement hétérogène, voire contradictoire, et qu'elle ne renvoie à aucun dessein caché.¹¹

L'unité de discours étudiée serait ainsi délimitée par quatre éléments : l'appartenance d'abord au genre théâtral, et ensuite, plus précisément, au genre tragique, qui forment les conditions d'existence et d'énonciation de ces discours ; un objet commun de ce discours (le féminin) ; le procédé de généralisation enfin qui l'unit sur le plan formel et cognitif.

a. *L'énonciation théâtrale*

Le premier trait qui justifie la réunion de ces discours est qu'ils appartiennent tous à un corpus de textes théâtraux, ce qui en conditionne l'analyse :

Que peut-on entendre par discours théâtral ? On peut le définir comme l'ensemble des signes linguistiques produits par une œuvre théâtrale. Mais c'est une définition trop vague et qui porte plus sur l'ensemble des *énoncés* du texte théâtral que sur le discours proprement dit, en tant que production textuelle.¹²

Le problème théorique essentiel relatif à l'analyse du discours théâtral est celui de l'énonciation :

Toute recherche sur le discours au théâtre souffre de l'équivoque qui plane sur la notion de discours, mais aussi de cette autre équivoque propre au théâtre : le discours au théâtre est discours de qui ?¹³

Cette difficulté d'identification du locuteur tient à plusieurs phénomènes, dont le principal, et le plus constant pour le théâtre, est celui de la double énonciation. Anne Ubersfeld distingue « un discours rapporteur donc le destinataire est l'auteur (le scripteur) » et « un discours rapporté dont le locuteur est le personnage »¹⁴ :

De là l'ambiguïté dans la lecture de tout texte de théâtre : il est un texte littéraire, et il est un message de nature autre. Corollaire : tout discours au théâtre a deux sujets de l'énonciation, le personnage et le je-écrivain (comme il a deux récepteurs, l'autre personnage et le public). Cette loi du double sujet de l'énonciation est un élément capital du *texte* de théâtre : c'est là que se situe la faille inévitable qui sépare le personnage de son discours et l'empêche d'être constitué en sujet véritable de sa parole. Chaque fois qu'un personnage parle, il ne parle pas seul et l'auteur parle en même temps par sa bouche ; *de là un dialogisme constitutif du texte de théâtre*.¹⁵

de dissensions multiples ; c'est un ensemble d'oppositions différentes dont il faut décrire les niveaux et les rôles », *ibid.*, p. 212.

¹¹ Dominique Maingueneau, *Discours et analyse du discours, une introduction*, op. cit., p. 86.

¹² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 185.

¹³ *Ibid.*, p. 187.

¹⁴ *Ibid.*, p. 188.

¹⁵ *Ibid.*, p. 106.

La prise en compte de la double énonciation permet d'éviter un double écueil.

Le premier écueil consisterait à considérer que le personnage de théâtre est autonome et que son discours révèle une psychologie qui lui est propre. L'auteur parle par la bouche du personnage, c'est-à-dire qu'il détermine ses propos en fonction du dispositif théâtral. Il ne faudra donc pas supposer des intentions au personnage ou tenter de reconstituer les mécanismes psychologiques qui détermineraient son action. Il ne faudra pas non plus oublier que derrière tout personnage, masculin et féminin, se cache toujours un homme écrivain : les discours sur le *gender* ont donc toujours une source masculine¹⁶. Pour le XVI^e siècle, et particulièrement pour les textes qui nous occupent, le « dialogisme » est renforcé puisque de nombreux vers des pièces sont imités de pièces antiques ou d'autres sources.

Le second écueil consisterait au contraire à faire des discours des personnages l'expression du point de vue de l'auteur, indépendamment du contexte dramatique. Certains passages du texte pourraient relever partiellement du discours d'auteur. Les paratextes étudiés *supra* proposent une parole souvent assumée par l'auteur – mais nous n'y avons trouvé que peu de propos de genre¹⁷. Sans être le « porte-parole de l'auteur »¹⁸, le chœur peut se faire « porte-parole des valeurs de la cité », « voix doxale » ou encore commentateur plus ou moins objectif de la fiction, si bien que sa parole détient parfois un poids plus grand que celui des autres personnages¹⁹. Néanmoins, les discours de personnages sont toujours modalisés et, dès lors, frappés de doute, parce qu'ils sont énoncés par un locuteur dont le discours est en représentation – chaque mot d'un personnage contribue à en dresser le portrait éthique et n'est pas l'énoncé du point de vue de l'auteur. Le discours théâtral engage ainsi une analyse spécifique ; le genre tragique a d'autres conséquences sur l'unité discursive définie.

b. La tragédie et ses lois

L'appartenance spécifique de nos textes au genre tragique conditionne encore la formation des discours ; le présupposé que les discours sur le féminin relèvent de l'évaluation de la convenance ou de l'inconvenance du personnage le montre d'ores et déjà ; plus profondément, la tragédie réoriente les thèmes qu'elle emprunte à d'autres disciplines et

¹⁶ En cela nous ne pouvons malheureusement imiter la démarche de Derval Conroy qui met en regard dans un article la vision du féminin dans les tragédies de Mme de Villedieu et de Catherine Bernard avec celle qui se déploie dans les tragédies de leurs homologues masculins. Voir Derval Conroy « Tragic ambiguities : gender and sovereignty in French Classical Drama », dans *Women in Renaissance in Early Modern Europe*, dir. Ch. Meek, Dublin, Four Courts Press, 2000, p. 185-204.

¹⁷ L'exception notable est le paratexte de la première pièce du corpus, *Electra*. Voir *supra*, p. 121-124.

¹⁸ Sur le chœur, voir notamment *supra*, p. 70-76.

genres de textes. Nous ne développons pas ici ce point qui sera démontré au fil des analyses, mais nous verrons que les lois de la tragédie nous éloignent de ce qui serait un discours sur les conditions réelles d'existence des femmes au XVI^e siècle²⁰. Pourtant, nous mettrons en rapport les discours des personnages avec des discours externes aux tragédies :

Le discours théâtral le plus subjectif charrie une masse de discours autres, empruntés à des éléments culturels, appartenant à la société ou plus souvent à la couche sociale où évolue le personnage.²¹

Nous verrons donc, dirions-nous dans des termes modernes, les fondements idéologiques des discours de personnages. « Les discours sont gouvernés par des formations idéologiques »²², et l'objectif de notre analyse est de montrer que les dramaturges prennent appui sur des discours juridiques, médicaux et théologiques sur les femmes. Néanmoins :

ce dont il s'agit ici, ce n'est pas de neutraliser le discours, d'en faire le signe d'autre chose et d'en traverser l'épaisseur pour rejoindre ce qui demeure silencieusement en deçà de lui, c'est au contraire de le maintenir dans sa consistance, de le faire surgir dans la complexité qui lui est propre.²³

Nous ne chercherons pas à débusquer les impensés de ces discours de personnages, mais étudierons les généralités qu'ils expriment explicitement, pour déterminer les contours et suivre les méandres de cette unité discursive sur le féminin.

c. Un objet : le féminin

Les discours qui portent sur le féminin à la Renaissance ont fait l'objet de nombreuses analyses critiques, qui en proposent une vision synthétique²⁴, ou se concentrent sur un aspect singulier de ces discours²⁵. Ces discours sont souvent mis en relation avec les conditions effectives de vie des femmes à la Renaissance, en général²⁶, ou concernant un aspect précis²⁷.

¹⁹ Ce rôle se transforme assez radicalement selon les tragédies. Ainsi dans *Hecuba*, le chœur des Troyennes aide Hecuba à assassiner les enfants de Polymestor et à crever les yeux de ce dernier : dans ce cadre, le chœur ne peut être perçu comme un commentateur neutre de l'action (Guillaume Bochetel, *Hecuba*, op. cit., p. 62 sqq.).

²⁰ L'exemple le plus probant nous paraît être celui du songe : voir *infra*, p. 335-339.

²¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 208.

²² Régine Robin, *Histoire et linguistique*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 105. Elle définit plus haut l'idéologie comme « la façon dont les hommes vivent leurs rapports à leurs conditions d'existence », *ibid.*, p. 100.

²³ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, op. cit., p. 69.

²⁴ À ce titre, l'ouvrage qui nous a été le plus utile est Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman. A study in the fortunes of scholasticism and medical science in European intellectual life*, Cambridge, London, New Rochelle, Melbourne, Sidney, Cambridge University Press, 1980.

²⁵ Par exemple sur l'aspect médical, voir Evelyne Berriot-Salvadore, *Un corps, un destin. La femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, Champion, 1993, ou Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, trad. M. Gautier, Paris, Gallimard, 1992. Édition originale : *Making sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Harvard University Press, 1990 ; Katharine Park, *Secrets de femmes. Le genre, la génération et les origines de la dissection humaine*, trad. H. Quiniou, Paris, Les Presses du réel, 2009. Texte original : *Secrets of Women. Gender, Generation, and the Origins of the Human Dissection*, New York, Zone Books, 2006.

²⁶ Voir notamment Evelyne Berriot-Salvadore, *Les Femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1990 ; Madeleine Lazard, *Les Avenues de Fémynie. Les femmes et la Renaissance*, Paris, Fayard, 2001 ;

Les tragédies ne constituant pas des documents historiques sur les conditions matérielles d'existence des femmes au XVI^e siècle, d'autant moins qu'elles prennent dans leur immense majorité des sujets issus du monde ancien, nous n'en inférerons pas un discours sur la place des femmes au XVI^e siècle ni même, puisque nos auteurs sont masculins, des conclusions sur le rôle des femmes dans le mouvement intellectuel de la Renaissance²⁸, ou l'accès des femmes à la culture au XVI^e siècle²⁹. De nombreuses études se sont consacrées à l'image des femmes dans la littérature de la Renaissance³⁰, ou encore à l'effémination³¹, mais aucune d'entre elles ne porte sur notre corpus. La thèse de Vincent Dupuis consacrée à ce sujet a mis en relation les figures féminines de la tragédie avec des discours extérieurs aux tragédies qui portent sur le féminin³² ; il n'a néanmoins pas relevé systématiquement les discours internes aux pièces sur ce sujet. Or, nous le verrons, ces discours sont nombreux : la grande présence des propos tenus sur le féminin est un phénomène à analyser et à interroger.

d. Lieux communs du discours

Puisqu'ils doivent porter sur « le féminin », les discours étudiés seront réunis par leur caractère de généralité. La notion de lieu commun est le produit d'une histoire complexe depuis l'Antiquité³³. Francis Goyet répertorie trois sens principaux :

Georges Duby, Michelle Perrot, (dir.), *Histoire des femmes en occident. Tome 3. XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Perrin, 1991. Le chapitre 9, consacré au théâtre (p. 341-366) ne s'intéresse pas à notre corpus ; Scarlett Beauvalet-Boutouyrie, *Les Femmes à l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècles)*, op. cit. ; Meg Lota Brown et Kari Boyd McBride, *Women's Roles in the Renaissance*, Westport, Connecticut/London, Greenwood Press, 2005, ou encore Karen Raber (dir.), *A Cultural History of Women in the Renaissance*, London/New York, Bloomsbury, 2013.

²⁷ Sur l'aspect politique, on consultera avec profit Thierry Wanegffelen, *Le Pouvoir contesté*, op. cit., Kathleen Wilson-Chevalier, Éliane Viennot (dir.), *Royaume de Fémynie. Pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*, Paris, Champion, 1999, ou encore Claudie Martin-Ulrich, *La Persona de la princesse au XVI^e siècle : personnage littéraire et personnage politique*, Paris, Champion, 2004.

²⁸ Voir notamment Joan Kelly-Gadol, « Did Women Have a Renaissance ? » dans Renate Bridenthall et Claudia Koonz, *Becoming Visible: Women in European History*, 2e éd. [1ère éd. : 1977], Boston, Houghton Mifflin, 1987, p. 174-201. Cet article interroge la place spécifique des femmes dans le cadre de la « Renaissance », la réponse apportée à la question du titre étant plutôt négative.

²⁹ Voir évidemment Linda Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture*, op. cit.

³⁰ Madeleine Lazard, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris, PUF, 1985 ; Françoise Joukovsky, *Images de la femme au XVI^e siècle*, Paris, La Table Ronde, 1995 ; Pierre Darmon, *Mythologie de la femme dans l'Ancienne France : XVI^e – XVIII^e siècles*, Paris, Seuil, 1983. Signalons encore un ouvrage dont la rigueur méthodologique et la hauteur de vue nous ont beaucoup inspirée, au-delà des analyses des gravures qui sont l'objet du livre : Sara F. Matthews Grieco, *Ange ou diablesse. La représentation de la femme au XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991.

³¹ Par exemple Todd W. Reeser, *Moderating Masculinity in Early Modern Culture*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2006 ; Kathleen P. Long (dir.), *High Anxiety. Masculinity in crisis in Early Modern France*, Kirksville, Truman State University Press, 2002 ; Daniele Maira, « Renaissance et Masculinity Studies : de l'homme moderne au masculin postmoderne », op. cit., p. 306-319.

³² Vincent Dupuis, *Le Tragique et le féminin*, op. cit.

³³ Francis Goyet, *Le Sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996, troisième partie, ch. 6, « Érasme l'indigeste (2) : les lieux communs au sens de *sententiae* », p. 587-611. Nous ne reviendrons pas sur l'histoire complexe du lieu commun depuis Aristote, étudiée par Ann Moss dans *Les Recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*, trad.

Le premier type désigne les lieux communs au sens d'amplification : le développement oratoire d'une majeure au grand principe – sens I. Le deuxième type comprend « lieux communs » au sens de Tabourot ou encore de Bouhours, c'est-à-dire des têtes de rubrique, dans quelque catalogue que ce soit – sens II. Enfin, le troisième type correspond aux lieux – tout court – au sens de « sièges des arguments » : sens III.³⁴

Le dernier sens est celui de la logique et de la rhétorique antiques ; le second sens est spécifique au XVI^e siècle mais n'est pas pertinent dans le corpus étudié ; si le XVI^e siècle tend à montrer les liens qui unissent ces différents sens, c'est le premier, notamment dans sa définition érasmienne, qui nous intéresse avant tout. Érasme restreint en grande partie la notion de lieu commun à celle de sentence, il « assimile lieu commun et formule gnomique »³⁵. Insistant sur la valeur des mots plutôt que sur l'art du raisonnement³⁶, Érasme invite l'élève à relever ces formules pour pouvoir les réemployer de manière adaptée :

*His itaque rebus instructus, inter legendum auctores non oscitanter observabis, si quod incidat insigne verbum, si quid antique aut nove dictum, si quod argumentum aut inventum acute aut tortum apte, si quod egregium orationis decus, si quod adagium, si quod exemplum, si qua sententia digna quae memoria commendetur. Isque locus erit apta notula quapiam insigniendus. Notis autem non solum variis erit utendum, verum etiam accommodatis, quo protinus quid rei sit admoneant.*³⁷

Or, les tragédies de notre corpus présentent de nombreuses sentences marquées typographiquement par les guillemets inversés³⁸ ; Vivès recommande d'ailleurs aux élèves spécifiquement la lecture des textes tragiques, parce que les lieux communs y sont appliqués aux « choses de la vie »³⁹.

Que penser des sentences typographiquement marquées ? Les guillemets inversés marquent un décrochage énonciatif, puisque l'auteur (ou l'imprimeur, ou tout autre acteur de la publication du texte) s'adresse directement au lecteur en requérant de lui une attention

P. Eichel-Lojkine, M. Lojkine-Morelec, M.-C. Munoz-Teulié et G.-L. Tin, Genève, Droz, 2002, et par Francis Goyet, *op. cit.* Tous deux montrent qu'Érasme marque un tournant dans la conception du lieu commun par rapport à la conception classique.

³⁴ Francis Goyet, *Le Sublime du « lieu commun »*, *op. cit.*, p. 58.

³⁵ *Ibid.*, p. 61.

³⁶ Voir par exemple Ann Moss, *Les Recueils de lieux communs*, *op. cit.*, p. 179-180.

³⁷ Érasme, *De ratione studii*, 117, 118 : « Ainsi donc, bien instruit par tout cela, tu observeras méthodiquement, en lisant les auteurs, si se présente quelque mot frappant, quelque formulation ancienne ou nouvelle, quelque argument intelligemment inventé ou tourné de manière adaptée, quelque ornement remarquable du discours, quelque adage, quelque exemple, quelque sentence qui mérite d'être confiée à la mémoire. Le lieu en question devra être marqué par quelque petit signe adéquat. Car il ne faudra pas seulement faire usage de signes variés, mais aussi appropriés, de sorte qu'ils désignent immédiatement le type de chose auquel ils se réfèrent », cité par Ann Moss dans *Les Recueils de lieux communs*, *op. cit.*, p. 180 pour la traduction, et p. 493 pour le latin.

³⁸ Francis Goyet, *Le Sublime du « lieu commun »*, *op. cit.*, p. 600-606.

³⁹ Juan Luis Vivès, *De Disciplinis. Savoir et enseigner*, éd. et trad. T. Vigliano, Paris, Les Belles Lettres, 2013, II, 4, p. 399 : « *Sed in rebus vitae magnam copiam oratores suggerent et poetae tragici, qui sunt omnis generis argumentis refertissimi* » : « Mais sur les choses de l'existence, ce sont les orateurs et les poètes tragiques qui lui fourniront pléthore d'idées : ils regorgent d'arguments en tous genres ».

particulière. Faut-il considérer que les sentences sont plus particulièrement des discours *autorisés*, validés par l'auteur ? La double énonciation se ferait alors plus nette : le discours du personnage serait accrédité typographiquement par l'auteur. Ce phénomène n'est *a priori* sensible qu'à la lecture, sauf à considérer que les sentences marquées typographiquement jouissaient d'une autre diction lors de la représentation, ou que la portée générale de ces propos, marquée grammaticalement et sur le plan énonciatif, était suffisamment audible pour que le spectateur sente l'importance du message⁴⁰. La sentence marquée typographiquement ne sera pas l'unique objet de notre analyse. En effet, « la sentence introduit le lieu commun »⁴¹, c'est-à-dire qu'elle est l'espace privilégié du déploiement de l'opinion commune⁴² – mais non son seul espace possible. C'est en ce sens d'opinion commune, du moins marquée comme telle, que nous utiliserons ce terme – nous le verrons, le lieu commun n'est pas toujours présenté sous forme de sentence ; c'est la généralisation, le passage de la situation particulière du personnage à un discours général qui justifiera pour nous l'emploi de la notion de lieu commun. Dès lors, il se manifestera parfois par le jeu des expansions du nom, des épithètes qui deviennent épithètes de nature ou encore des relatives qui peuvent être déterminatives ou non déterminatives⁴³. En effet, c'est l'emprunt d'un « moule formel prétendant énoncer une vérité »⁴⁴ qui compte : présenter un propos comme gnomique, c'est imposer sa validité et son universalité à l'interlocuteur, à l'instar du stéréotype moderne⁴⁵. Le lieu commun permet « de naturaliser le discours, de masquer le culturel sous l'évident, c'est-à-dire le naturel »⁴⁶ ; la valeur gnomique peut cependant, par plusieurs moyens, être remise en

⁴⁰ Florence Dupont (*L'Orateur sans visage, Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, 2000, p. 24-37) considère que la forte présence des sentences dans le théâtre romain s'explique en partie par le fait qu'elle permet à l'acteur de déployer sa technique vocale et gestuelle. Pour elle, l'histriion danse les sentences et peut improviser son jeu. Il paraît cependant difficile de transférer cette analyse à notre corpus.

⁴¹ *Ibid.*, p. 589.

⁴² Francis Goyet insiste sur le fait que chez Érasme, le lieu commun déploie non la vérité mais l'opinion, et peut en ce sens favoriser le conflit, *ibid.*, p. 598 *sqq.*

⁴³ Sur cette distinction pour les modifieurs du nom, que nous reprendrons plusieurs fois, voir Martin Riegel *et alii*, *Grammaire méthodique du Français*, *op. cit.*, VII. 4. 1, p. 342-343. Nous ne citons pas ici tous les outils du discours gnomique : par exemple, pour dénoncer la curiosité féminine, le chœur de femmes d'*Iphigène* chez Sébillet utilise une épithète évocatrice : « Chœur. Puis après pour satisfaire / Plus a mès femenins yeus / De voir encor curieus, / Et leur grand plaisir parfaire, / J'ay une veue étté faire / Dés nefz : dont le nombre grand / Tant étonnée me rend / Qu'a le dire auroye affaire » (Thomas Sébillet, *L'Iphigène*, *op. cit.*, fol. 17v°. Pour la source, voir Euripide, *Iphigénie à Aulis*, *op. cit.*, v. 171-174, p. 66. Il semble que Sébillet accentue la question du nombre et ajoute l'idée des « femenins yeus »). Nul besoin de proposer une sentence pour indiquer que la curiosité est un vice féminin : l'ajout de l'épithète « femenins » pour caractériser les « yeus / De voir encor curieus » implique la généralité, la suppose, sans l'énoncer explicitement, sans ouvrir le débat.

⁴⁴ Charlotte Schapira, *La Maxime et le discours d'autorité*, Paris, SEDES, 1997, p. 31.

⁴⁵ « En analyse du discours, il constitue avec les *topoi* ou lieux communs l'une des formes qu'adopte la *doxa*, ou ensemble des croyances et opinions partagées qui sous-tendent la communication et autorisent l'interaction verbale », article « Stéréotype », dans Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, *op. cit.*, p. 547.

⁴⁶ *Ibid.*

question par le personnel dramatique, voire par le dispositif tragique : il paraît impossible, dans la majorité des cas, de considérer les sentences comme des apophtegmes des auteurs.

*

Il y aurait donc une unité discursive possible autour de ces lieux communs sur le féminin dans le corpus tragique. Il nous faudra d'abord déterminer les fondements de la topique, en regardant comment les discours extérieurs aux tragédies y trouvent leur place, et en interrogeant une possible cohérence de ces discours. Ensuite, nous étudierons le fonctionnement de ces discours en tragédie, en suivant d'abord le schéma badien selon lequel l'auteur utilise le lieu commun pour marquer l'inconvenance du personnage, mais en nous en démarquant ensuite : la vision de Josse Bade ne permet pas de rendre compte de la complexité de la double énonciation dans les tragédies, contrairement d'ailleurs à l'étude des usages multiples du lieu commun en tragédie.

CHAPITRE I. LIEUX COMMUNS DU DISCOURS SUR LES FEMMES¹

Quels sont les fondements de la topique sur le féminin ? Les auteurs partagent-ils un univers de référence commun ? Dès lors, le corpus met-il en place une *doxa* cohérente pour expliquer ce qui est ou non convenable pour une femme ?

1. Le présupposé : l'opposition hommes/femmes

Dans son étude sur les tragédies grecques, Sheila Murnaghan constate :

*Generalizations about women abound in tragedy, appearing far more often than generalizations about men, whose characters are summed up in accounts of what it means to be human, the broader category that men define.*²

Nos tragédies se conforment globalement à ce schéma, comme le montre par exemple *Adonis* de Le Breton, unique tragédie mythologique du corpus, qui concentre son action sur le conflit matrimonial qui oppose Mars à Vénus autour du personnage d'Adonis³. Chacun des deux époux blâme l'autre, et, si la confrontation n'est jamais directe, la pièce représente la vengeance de Mars qui fait assassiner Adonis. Or, lorsqu'à l'acte I Vénus se rappelle la honte que lui a infligée Vulcain en la chassant de l'Olympe, elle s'indigne en ces termes :

Venus. Un mary vertueux, qui ayme bien sa femme,
Si d'aventure il void qu'elle merite blâme,
En propos et conseil la sçait bien corriger,
Et ne met folement son honneur en danger.⁴

Vénus code le comportement du « mary vertueux », qui « corrigerait » sa femme sans lui infliger une honte publique comme l'a fait Vulcain. La déesse se lamente du comportement de Vulcain, dont elle semble lui tenir rigueur (elle le décrit ailleurs comme « Cet enorme bastard

¹ Nous employons plutôt le terme de « lieu commun » que celui de « topos » suite aux réticences marquées par Ann Moss (*op. cit.*, note 1, p. 19) et Francis Goyet (*op. cit.*, p. 15-28). Néanmoins, pour des raisons pratiques, nous emploierons l'adjectif « topique » ainsi que le nom « la topique » pour recouvrir un ensemble de lieux communs.

² Sheila Murnaghan, « Women in Greek Tragedy », dans *A companion to Tragedy*, éd. R. Bushnell, Malden, Blackwell Publishing, 2005, p. 242-243 : « Les généralisations sur les femmes abondent dans la tragédie, et apparaissent bien plus souvent que celles qui concernent les hommes, dont les personnages sont résumés dans des considérations sur l'humanité, catégorie plus large que l'homme constitue » (notre traduction).

³ Ce mythe est traité dans les *Métamorphoses*, éd. O. Sers, Paris, les Belles Lettres, 2016, livre XI, v. 503-739, p. 480-495. Chez Ovide, le récit de ce mythe n'engendre pas de discours sur le *gender*.

⁴ Gabriel Le Breton, *Adonis*, *op. cit.*, fol. 8.

meschant et vitieux »⁵), mais la règle générale qu'elle en induit ne concerne pas tant une nature masculine que la relation matrimoniale. *A contrario*, lorsque Mars apprend les amours de Vénus et d'Adonis à l'acte II, il généralise son propos à l'ensemble des femmes :

Mars. O monstre féminin ennemi de repos
Malheureux est celui qui croit à tes propos
Qui s'approche de toi et qui te fait hommage
Car comme d'un noyer seulement ton ombrage
Est triste et veneneux, les filles d'Achelois
Trompent le pèlerin fardant un peu leur voix :
Mais au besoin tu sçais mille ruses secrètes.
Pour mieux ensorceler nos âmes indiscrettes,
Ce chenu compagnon de l'or mieux affiné
Ores estraint en nœuds, or doucement mené
Flottant dessus le col, à tresses vagabondes
Noye nostre raison en l'erreur de ses ondes,
De tes yeux larmoyans il sort une liqueur
Ainçois un régal qui perce nostre cœur :
Ainsi le caute serpent animal à deux vies,
Pleure dessus le Nil ses mortelles envies :
Ton parler ton marcher par fraude se regist :
Ce n'est point le corail qui tes lèvres rougist,
Ny la vermeille fleur du mois de May conceüe
C'est le sang que tu bois inhumaine sansüe.
Ce beau sein mesuré qui dessous ton collet,
Enfle prodigieux deux montaignes de lait
Couppables des malheurs que sur nous il assemble,
Tremble, vient et revient et palist tout ensemble.
Le peintre ingénieux qui voudra retirer
Tous maux en un tableau s'en voyse figurer
Ce monstre lerneen et son portraict infame
Car rien ne semble tant à tout mal que la femme.⁶

L'auteur détourne plusieurs lieux communs de la représentation des femmes, notamment pétrarquistes, pour les nier⁷. L'idée centrale est celle de la femme trompeuse (« fardant un peu leur voix »), illustrée par les sirènes (« les filles d'Achelois »), et rusée (« mille ruses secrètes ») qui amène la comparaison avec le « caute serpent ». L'évocation se poursuit et gagne en gravité, puisqu'après un vers qui résume l'évocation de la tromperie (« Ton parler ton marcher par fraude se regist »), Mars désigne la femme sous la périphrase « inhumaine

⁵ *Ibid.*, fol. 8.

⁶ *Ibid.*, fol. 14-15. Dans l'adage 1448 intitulé « *Ignis, mare, mulier, tria mala* », Érasme cite et traduit ce vers d'Euripide : « *Sed ni lita acerbum et noxium, ut mulier mala* » (« mais rien n'égale en mal une méchante femme »), qui est peut-être la source du dernier vers. Voir Érasme de Rotterdam, *Les Adages*, *op. cit.*, vol. 2, n° 1148, p. 107-108.

⁷ Ainsi, le rouge des lèvres, « ce n'est point le corail », mais le sang de la « sansüe ». Sur le « coral de [la] bouche vermeille », voir par exemple Pierre de Ronsard, *Les Amours* [1552] dans *Œuvres complètes II*, éd. P. Laumonier revue par R. Lebègue, Paris, STFM, 2015, sonnet 110, p. 108-109. De même, le passage sur le sein semble paraphraser le sonnet 160 des *Amours* de Ronsard ouvert par ce quatrain : « Ces flots jumeaux de lait bien époissi / Vont et revont par la lente vallée, / Comme à son bord la marine salée, / Qui lente va, lente

sansuë ». Finalement, la poitrine féminine, désignée en quatre vers (de « Ce beau sein » jusqu'à « palit tout ensemble »), devient le « monstre lerneen », qui fait écho au premier vers de la tirade (« monstre féminin »). Mars conclut par une sentence : « Car rien ne semble tant à tout mal que la femme ». Dans le même acte, lorsque Diane intervient pour calmer les ardeurs de Mars, elle propose également une généralisation, qui porte cette fois sur l'inconstance féminine, autre lieu commun⁸ :

Diane. Une salle putain imite la fortune
Se montrant familiere et tantost importune
Elle chasse les uns les autr' elle reçoit
Et les mieux accomplis volage elle deçoit :
Jamais l'enfant aislé ne se saoule de larmes
Ny le brave soldat de sanglantes alarmes
Les abeilles de fleurs, et la femme tousjours
Desire pratiquer de nouvelles amours.⁹

Si la fortune est souvent comparée aux femmes inconstantes, le cheminement est ici inverse : par son inconstance, Venus « imite la fortune »¹⁰. Diane, représentante féminine de la chasteté, critique d'abord Vénus, dont elle vient de dire qu'elle est « Parjure, variable, inconstante, incertaine »¹¹, puis elle en tire ensuite un propos général : tout comme Cupidon est avide de larmes, le soldat, de sang, et les abeilles, de fleurs à butiner, « la femme » doit changer d'amours. L'adverbe « tousjours » ainsi que le pluriel d'« amours » renforcé par l'adjectif « nouvelles », caractérisent au présent gnomique les femmes par l'inconstance.

Or, dans cette pièce, les deux généralisations sur les « hommes » portent sur la race humaine. Lorsqu'à l'acte III, Montan discute avec Silvin de l'inutilité de la crainte, il affirme :

Montan. Tousjours nous soupçonnons quand plus aises nous sommes ;
C'est un vice commun à la race des hommes.¹²

Le présent gnomique et l'adverbe « tousjours » marquent la généralité, mais c'est de la « race des hommes » dans son acception non genrée que parle le villageois. Lorsqu'après la mort d'Adonis, Vénus se lamente de la mortalité humaine, elle s'exclame :

Vénus. On coupe tous les ans les mauves et le thin,
Les mauves et le thin leur verdure reprennent,
Mais les hommes s'en vont, et jamais ne reviennent.¹³

revient aussi », *Les Amours*, *op. cit.*, p. 152. Sur la joue « vermeille » et les seins comme « monts de lait », voir également le sonnet 10 de la *Continuation des Amours*, *ibid.*, p. 126-127.

⁸ Voir *infra*, p. 171-172.

⁹ Gabriel Le Breton, *Adonis*, *op. cit.*, fol. 17.

¹⁰ Joan Scott dissocie le discours portant directement sur le genre (on parle du féminin et du masculin) et le discours qui ne porte pas spécifiquement sur le genre mais qui utilise les catégories du genre, dès lors que, même si le genre n'est pas le propos, l'énonciateur présuppose une définition du genre qu'il exploite (Joan Wallach Scott, *De l'utilité du genre*, trad. C. Servan-Schreiber, Paris, Fayard, 2012, p. 50). Nous avons ici le cas du second type de discours.

¹¹ Gabriel Le Breton, *Adonis*, *op. cit.*, fol. 17.

¹² *Ibid.*, fol. 23.

Vénus oppose la condition divine, immortelle et la condition humaine, mortelle. En général dans le corpus, nous trouvons peu de « généralisations » sur les hommes qui ne réfèrent pas à la catégorie plus large de l'« humanité »¹⁴. L'asymétrie des généralisations soulignée par Sheila Murnaghan dans les tragédies antiques est également sensible à la Renaissance. Des exceptions apparaissent – lorsqu'elle est trahie par Énée, Didon en induit une règle générale :

Didon. La foy la foy des hommes
N'est seure nulle part [...].¹⁵

Le présent de vérité générale et le pluriel (« des hommes ») montrent que la Carthaginoise infère de comportement d'Énée celui du sexe masculin en général. Ces sentences sur les « hommes » genrés sont d'autant plus marquantes qu'elles sont rares.

Les personnages appuient souvent le conflit dramatique sur un discours de genre, et expliquent le conflit par la différence sexuelle. Or, si ces discours réaffirment la différence entre les sexes, ils établissent également une hiérarchie entre le masculin et le féminin.

2. L'infériorité essentielle des femmes

Le discours gnomique qui se déploie dans les tragédies acte la supposée infériorité féminine¹⁶. Lorsqu'Iphigénie se résigne à mourir, voici l'une des raisons qu'elle avance :

Iphigénie. Un homme seul vaut mieus que cinq cens mille femmes :
Et ne perd-on pas tant perdant cent mille dames
Tant belles qu'elles soient, que perdant un seul homme,
Vailhant et vertueus.¹⁷

Ces vers sont une traduction fidèle de l'original grec mais ils contribuent à véhiculer le préjugé pour les contemporains de Sébillet. Iphigénie, qui se résigne au sacrifice, considère que sa mort est préférable à une mort masculine – puisque son sacrifice permet le départ de l'armée entière, ce constat est peut-être réaliste. Cependant, pourquoi alors passer à la généralité, marquée par le présent gnomique (« vaut mieus »), ou encore le déterminant

¹³ *Ibid.*, fol. 37.

¹⁴ Dans *Iephtes*, le prêtre dit à Jephté : « *nos, quibus, ut hominis serviamus nomini, / Peculiaris debet esse humanitas* », George Buchanan, *Iephtes*, *op. cit.*, fol. 32. « Or nous, qui pour bien servir le nom d'hommes / Devons posséder en propre le sens de l'humain », trad. C. Ferradou, *op. cit.*, v. 883-884, p. 173.

¹⁵ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op. cit.*, fol. 267r° et v°. La note de l'édition moderne nous indique qu'il s'agit là d'une traduction de l'*Énéide*, IV, 373 : « *Nusquam tuta fides* ». Néanmoins il nous semble qu'ici Didon passe à un propos général sur l'homme genré et non sur l'humain. Voir Étienne Jodelle, *Théâtre complet. III, Didon se sacrifiant*, éd. J-C. Ternaux, Paris, Champion, 2002, v. 902-903, p. 66 et Virgile, *Énéide*, éd. O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2015, IV, v. 373, p. 190-191. Olivier Sers traduit par « Qui croire encor ? ».

¹⁶ À propos du théâtre du XVII^e siècle, Maclean écrit : « *The most common of the topoi relating to women – their frailty – is often encountered* » (le lieu commun le plus fréquent à propos des femmes, leur fragilité, se rencontre souvent), *Women triumphant*, *op. cit.*, p. 184. Il évoque d'autres lieux communs que nous trouvons également dans notre corpus.

¹⁷ Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, *op. cit.*, fol. 65v°. Pour la traduction, voir Euripide, *Iphigénie à Aulis*, éd. F. Jouan, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 116.

indéfini à valeur générale (« un »), dont on comprend la valeur numérale dans la deuxième partie du vers, avec le nouveau nombre avancé (« cinq cents mille ») ? La double hyperbole sur le nombre (un seul homme vaut mieux d'abord que cinq cents mille femmes, puis que cent mille dames, les deux termes marquant peut-être une opposition d'ordre sociologique) ne témoigne pas d'une distance de la part d'Iphigénie. En outre, si Iphigénie ne faisait que commenter la situation dans laquelle elle se trouve, elle devrait plutôt exprimer l'idée que la mort d'une femme vaut mieux que celle de milliers d'hommes ; elle émet pourtant la proposition inverse : la mort de cent mille femmes vaut mieux que celle d'un seul homme. En contexte guerrier, une femme est inutile, puisqu'elle ne combat pas ; cependant, Iphigénie ne définit pas le cadre énonciatif et propose une généralisation absolue. Le chœur féminin, loin de se scandaliser de ces paroles, loue le « courage » de la jeune femme : finalement, Iphigénie est peut-être d'autant plus louable qu'elle reconnaît l'infériorité des femmes. Plus haut, lorsqu'Iphigénie veut dissuader Clytemnestre de la défendre contre les volontés de son père, elle le lui explique ainsi :

Iphigene. Puis ce qui ne peut estre honnêtement parfait,
Ne se doit soutenir de femmes imbecilles
Pour vaincre hommes armés trop foibles et débiles.¹⁸

Les femmes ne peuvent combattre parce qu'elles sont « imbecilles », « trop foibles et débiles », et parce qu'elles font face à des hommes « armés » : la faiblesse physique des femmes est affirmée, ne fait pas l'objet d'un débat – cependant, elle est peut-être conséquence de l'inégalité de l'armement, ou serait du moins renforcée par elle. L'épithète *imbecilles*, au pluriel, est particulièrement attachée au substantif *femmes* : la proposition « pour vaincre hommes armés », qui est introduite par l'adverbe *trop*, est une consécutive, qui est en théorie « toujours postposée »¹⁹, et qui se voit donc ici postposée. La structure du vers permet l'inversion, mais celle-ci conduit à isoler l'adjectif *imbecilles*, qui paraît d'autant plus lié au nom *femmes*.

L'idée du sexe « imbécile » circule dans le corpus. À l'acte III de l'*Antigone* de Garnier, Jocaste, autre personnage féminin, reprend cet adjectif lorsqu'elle anticipe, après la mort d'Étéocle et Polynice, la tyrannie que Créon va exercer :

Jocaste. A cette heure Creon trouvant le thrône vuide,
Sans peine usurpera le sceptre Agenoride :
Et nous, sexe imbecile, esclaves servirons

¹⁸ Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, op. cit., fol. 64v°. Sébillet paraît aller plus loin qu'Euripide, chez qui il n'y a pas apparemment de mention de genre. Le traducteur moderne propose : « Devant l'impossible je ne peux guère m'obstiner », voir Euripide, *Iphigénie à Aulis*, op. cit., v. 1365-1370, p. 115.

¹⁹ Martin Riegel et alii, *Grammaire Méthodique du Français*, op. cit., p. 867.

Sous le joug d'un tyran, sinon que nous mourons [...].²⁰

Jocaste rend compte de son impuissance, qu'elle attribue à la faiblesse de son « sexe », placée en apposition pour caractériser le sujet « nous » qui désigne Jocaste, Antigone, et Ismène, et, au-delà, l'ensemble des femmes. Juste après ces vers, Jocaste sort un poignard et se tue sur la scène, confirmant à quel point elle est convaincue de l'inefficacité de l'action des femmes contre le joug du tyran. À l'acte IV, lorsqu'Ismène tente de décourager sa sœur de se rebeller contre l'autorité de Créon, elle reprend le syntagme de Jocaste :

Ismene. Considérez, ma Sœur, nostre sexe imbecile,
Aux périlleux desseins de ce monde inhabile :
Considérez nostre âge [...].²¹

D'après Ismène, Antigone a oublié qu'elle appartient au sexe faible et « inhabile » : son projet de rébellion serait incohérent par rapport à sa nature et à son âge, autre critère déterminant. De même dans *Pharaon*, lorsqu'Aaron évoque la fugacité du bonheur humain, il résume ainsi les malheurs de l'homme :

Aaron. Bref l'homme né sortant d'une femme imbecille
Va tesmoignant en ceste terre vile
Combien de maus, chetif il luy faut endurer
Infamment ne faisant que crier.²²

Là encore, le propos est général : il est question de « l'homme », avec le déterminant défini à valeur générique, si bien que l'adjectif indéfini « une » n'implique pas de caractérisation spécifique. La fonction grammaticale de l'épithète *imbecille* est ambiguë : il s'agit soit d'une apposition, soit d'un attribut du COI « une femme ». S'il s'agit d'une apposition, alors qualifiante, l'épithète se fait épithète de nature – on ajoute *imbecille* après *femme* parce que toute femme est faible. S'il s'agit d'un attribut de l'objet, le prédicat est restreint : seul l'homme né d'une femme faible témoignerait des maux de l'humanité. La première lecture paraît plus valable : *imbecille* serait placé en apposition du nom « femme » et deviendrait épithète de nature.

Lorsqu'un personnage raconte une victoire ou une défaite militaires, il évoque souvent le sort des femmes et insiste sur leur passivité en les associant à d'autres êtres inactifs²³. Dans

²⁰ Robert Garnier, *Antigone*, dans *Les Tragédies de Robert Garnier*, op. cit., fol. 228r°. Si Marie-Madeleine Mouflard indique que cet acte s'inspire de Sénèque, mais surtout d'Euripide, des *Phéniciennes*, des *Sept contre Thèbes* ou encore de *La Thébàide* de Stace, nous n'avons pas trouvé le passage d'où ce passage est issu. Voir Marie-Madeleine Mouflard, *Robert Garnier. 1545-1590*, t. 3 : *Les sources*, La Roche sur Yon, Imprimerie Centrale de l'Ouest, 1964, chapitres I-II, p. 113-114 notamment. L'édition moderne de Jean-Dominique Beaudin ne nous a pas plus renseignée. Voir Robert Garnier, *Antigone ou la piété*, éd. J.-D. Beaudin, Paris, Champion, 1997, v. 1208-1211, p. 106.

²¹ Robert Garnier, *Antigone*, op. cit., fol. 234r°. Comme l'indique Marie-Madeleine Mouflard (op. cit., p. 115), la source est l'*Antigone* de Sophocle, voir *Tome I. Les Trachiniennes. Antigone*, éd. A. Dain et P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1994, v. 61-62, p. 74.

Saül le furieux, lorsque le soldat rapporte la victoire de David sur Saül, il exprime ainsi sa surprise :

Le Soldat. Mais je ne sçay comment il a peu nous surprendre
Car aiant enlevé bestail, femmes, enfans,
Vers nostre region nous allions triomphans²⁴.

Or nous lisons dans la source biblique :

Et David frappa le pays tellement qu'il ne laissa point ung homme ne une
femme en vie ; et print les ouailles, et les bœufs, et les asnes, et les chameaux,
et les habillements [...].²⁵

Dans la Bible, la désolation est rendue par l'accumulation syntaxique, qui témoigne de l'anéantissement des femmes et des hommes d'un côté, et du bétail de l'autre. Dans la tragédie, *La Taille* omet la mention des hommes et rapproche les femmes et le bétail : cette association caractérise les femmes comme des êtres passifs qui ne peuvent qu'attendre d'être perdus ou secourus par les hommes, qui ont quant à eux disparu de la liste des victimes. Des Masures propose la même association, dans un ordre différent, lorsqu'Abiathar rapporte comment Saül a, sur le mauvais conseil de Doeg, fait massacrer les sacrificateurs de Nobé :

Abiathar. Il fit les habitans de Nobé, la cité
Des Sacrificateurs, tous mourir à l'instant,
Enfans, femmes, bestail. Moy, seul homme restant [...].²⁶

Dans la source biblique, Saül « frappa Nob cité des sacrificateurs a la pointe de lespee, tant homme que femme, petis enfans qui tettoyent, boeufz et asnes, ouailles, a la pointe de lespee »²⁷. À nouveau, Des Masures sort les hommes de la liste des victimes, alors même qu'Abiathar précise qu'il est le « seul homme restant » ! De même, lorsque le messenger rapporte la victoire de Jephté qui a anéanti tous ses adversaires dans la tragédie de Buchanan, le tableau de la désolation prend appui sur l'évocation du sort des femmes :

*Nuncius. Debiles tantum senes,
Pueri tenelli et feminae imbelles solum*

²² François de Chantelouve, *Pharaon*, op. cit., fol. B4v° et B5r°.

²³ L'unique source textuelle de cette association que nous avons pu trouver pour l'instant est *L'Iliade* : au chant XVIII, durant la description du bouclier d'Achille, il est fait mention des assiégés qui sont restés en arrière des combats : « Leurs femmes, leurs jeunes enfans, debout sur le rempart, le défendent, avec l'aide des hommes que retient la vieillesse », voir Homère, *Iliade, chants XVII-XXIV*, éd. P. Mazon et H. Monsacré, Paris, Les Belles Lettres, 1998, chant XVIII, v. 514-551, p. 94-95.

²⁴ Jean de La Taille Jean, *Saül le furieux*, op. cit., fol. 18v°.

²⁵ Samuel, I, 27, dans *La Bible qui est toute la sainte escriture. En laquelle sont contenus, le Vieil Testament et le Nouveau, translatez en Francoys. Le Vieil, de Lebrieu [...]*, Neuchâtel, Pierre de Vingle, 1535. [Consultée en ligne le 12/02/2017. URL : <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-5690>.] De même, dans *Samuel*, I, 15, quand Samuel transmet à Saül l'ordre de l'Éternel : « tue tant l'homme que la femme, tant le jouvenceau que celui qui allaicte, bœufs et ouailles, chameaulx et asnes », *Ibid.*, *Samuel* I, 15, fol. lxxxiii r°.

²⁶ Louis des Masures, *David fugitif*, op. cit., fol. 191.

²⁷ *Samuel*, I, 22, dans *La Bible qui est toute la sainte escriture*, op. cit., fol. lxxxv v°.

*Vacuum pererrant, patriae et casum gemunt.*²⁸

Le bétail est remplacé par les vieillards, autre catégorie d'êtres impuissants. L'association est développée puisque chaque substantif est complété par une expansion du nom proche de l'épithète de nature : c'est par nature que les vieillards sont « *debiles* », que les enfants sont « *tenelli* », et que les femmes sont « *imbelles* ». Dans *David triomphant*, la troupe caractérise ainsi les filles d'Israël et de Judée durant la guerre, avant la victoire apportée par David :

Demie troupe. Comme troupeaux d'agnelettes, qui sont
Loin de secours, et pour defense n'ont
Qu'un foible tour d'estables,
La peau leur tremble, et tremble aussi la voix
Sentans autour fremir des prochains bois
Les loups espouvantables [...].²⁹

Des Masures joue sur le lieu commun en proposant non une association des femmes et du bétail, mais une comparaison entre eux, toujours pour affirmer l'inaptitude des femmes au combat. À l'acte II des *Juifves*, le récit des malheurs communs de la guerre conduit encore Amital à évoquer le sort malheureux des femmes avec d'autres êtres passifs :

Amital. Tout est mis aux couteaux, on n'espargne personne,
A sexe ou qualité le soldat ne pardonne :
Les femmes, les enfans, et les hommes âgez
Tombent sans nul esgard pesle-mesle esgorgez.³⁰

Garnier apporte un élément d'interprétation supplémentaire. Dans la bouche d'Amital, une femme, l'aveuglement du soldat qui ne tient compte ni du « sexe » ni de la « qualité » est un signe du caractère effroyable de la guerre. Finalement, si les hommes sont exclus de la liste des victimes, c'est aussi parce qu'ils sont des victimes plus acceptables que les femmes. Au-delà du caractère peu flatteur de cette association des femmes aux enfants, aux vieillards et même au bétail, sa récurrence rend compte de l'horreur de la guerre autant que de la faiblesse

²⁸ George Buchanan, *Iephthes*, *op. cit.*, fol. 13. « Le Messenger. Seuls de faibles vieillards, / De tout jeunes enfants et des femmes pacifiques parcourent / Un pays désert, et déplorent le malheur de leur patrie », trad. C. Ferradou, *op. cit.*, v. 338-340, p. 155. Dans la source biblique, nous n'avons pas trouvé de mention équivalente. Voir *La Bible qui est la source de toute esriture...*, *op. cit.*, Juges, 11, fol. lxxiii v° et lxxiv r°. Nous traduirions *imbelles* par « impropres au combat » plutôt que par « pacifiques » – si l'on considère l'ensemble du corpus, la traduction la plus appropriée serait peut-être « imbéciles ».

²⁹ Louis des Masures, *David triomphant*, *op. cit.*, fol. 116. Nous n'avons pas trouvé d'équivalent de cette comparaison dans la source biblique.

³⁰ Robert Garnier, *Les Juifves*, *op. cit.*, fol. 271v°. Comme l'indique Marie-Madeleine Mouflard, la source de ce passage est la *Guerre des Juifs* de Flavius Josèphe : « Cependant que le temple brusloit, les soldats ravissoient et pilloient tout ce qui leur venoit en main et tuoient autant de gens qu'ils en pouvoient rencontrer. L'âge ne les esmouvoit point à pitié ni l'honnesteté à révérence. Mais, sans discrétion, et jeunes et vieux, et prestres et laiz, estoient mis au trenchant de l'espée et la fureur de la guerre n'espargnoit homme de quelque estat ou condition qu'il fust », trad. Nicolas de Herberay, 1557, VI, V, 1, citée par Marie-Madeleine Mouflard, *Robert Garnier*, t. 3 : *Les sources*, *op. cit.*, p. 188. La dimension genrée est bien moins présente dans la source que chez Garnier.

des femmes³¹. Au premier épisode de *Iephtes*, Storgè propose un bilan de sa vie en ces termes :

*Stor. Quod tempus unquam lachrymis caruit mihi,
Ex quo parentis primum ab aluo prodii ?
Primum juventa servitutem patriae,
Tristesque vidit hostici agminis minas,
Pecorumque raptus, sterile sine cultu solum,
Caedes, cruores, vastitatem, incendia,
Profana sacra mixta. Non unquam mihi
Secura vitae fluxit ulla portio.*³²

Ce n'est pas en termes de genre que Storgè se plaint de son sort ; pourtant, elle exprime le point de vue féminin du phénomène étudié : les femmes, avec les vieillards, le bétail et les enfants, ne vivent pas la guerre de la même façon que les hommes.

Ainsi, la différence de nature débouche sur une hiérarchisation : sans surprise, les hommes sont placés du côté de l'action et de la force, et les femmes du côté de la passivité et de la faiblesse³³. Le contexte guerrier des exemples donnés invite cependant à relativiser cette faiblesse : celle-ci ne vaut-elle pas justement que dans ce contexte³⁴ ? L'infériorité est certes

³¹ Dans *Antigone*, lorsque Jocaste tente de dissuader ses fils de se faire la guerre, elle montre encore à quel point les femmes constituent des butins de guerre : « Jocaste. Aurez-vous, Polynice, aurez-vous bien le cœur / D'y prendre du butin, si vous estes vainqueur ? / Et aurez vous hélas ! aurez vous le courage / De les voir ravager, les voir mettre au pillage ? / Trainer par les cheveux les vieux peres grisons, / Et leurs femmes de force arracher des maisons ? / Les filles violer entre les bras des meres ? / Et les jeunes enfans mener comme forçaires, / Le col en un carcan, et les bras encordez, / Pour leurs maistres servir en plaisirs desbordez ? », Robert Garnier, *Antigone*, op. cit., fol. 221v°. La source, *Les Phéniciennes* de Sénèque donnent : « *Victor hinc spolia auferes / vinctosque duces patris aequales tui, / matresque ab ipso coniugum raptas sinu / saevus catena miles imposita trahet ? / Adulta virgo, mixta captivo gregi / Thebana nuribus munus Argolicis eat ?* » ; « Vainqueur, comme dépouilles, / Prendrais des chefs vaincus de l'âge de ton père, / Ravies à leurs époux enchaînerais des mères et les ferais traîner par tes cruels soudards ? / Bétail captif, la vierge en état de servir, / Esclave offerte aux brus d'Argos, quitterait Thèbes [...] » Voir Sénèque, *Les Phéniciennes*, dans *Tragédies*, éd. F.-R. Chaumartin et O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2013, v. 571-576, p. 118-119. Par rapport à la source, Garnier est plus explicite, notamment lorsqu'il passe de « *munus* » à la notion de viol. Voir également Euripide, *Les Phéniciennes*, dans *Tome V*, éd. H. Grégoire et L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1950, v. 562-567, p. 176-177.) Le tableau de la désolation, qui n'était sûrement pas sans évoquer aux contemporains l'horreur des guerres de religion, se poursuit avec des évocations très concrètes (« Les corps des citoyens l'un sur l'autre entassez, / De travers, de biais, sans ordre entrelassez » etc.), qui associent les femmes aux vieillards et aux enfants.

³² George Buchanan, *Iephtes*, op. cit., fol. 5. « Storgè. Quel moment ai-je jamais connu sans pleurer / Depuis le premier instant où je suis sortie du ventre de ma mère ? / En premier c'est la servitude de ma patrie que ma jeunesse a / Vue, ainsi que les sinistres menaces des bataillons ennemis. / Les vols de troupeaux, les friches stériles de notre pays, / Les meurtres, les carnages, la désolation, les incendies, / Le profane et le sacré confondus. Jamais pour moi / Aucune période de ma vie ne s'est écoulée dans la quiétude », trad. C. Ferradou, op. cit., v. 123-131, p. 148-149. Voir Florent Chrestien, *Jephte*, op. cit., fol. B2r° ; Claude de Vesel, *La Tragedie de Jephthe*, op. cit., fol. 5v° et 6r°.

³³ Sur cette question voir par exemple Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman*, op. cit., p. 30 sqq.

³⁴ Cette exclusion des femmes hors du champ de la guerre, déduite de leur trop grande faiblesse physique, est parfois interprétée en termes de convenance. Lorsque Jocaste tente de désarmer ses fils à l'acte II d'*Antigone* chez Garnier, elle s'exclame : « Jocaste. Desarmez-vous, enfans. Est-ce chose seante / De vous tenir armez vostre mere presente ? / Luy offusquer les yeux d'un acier flamboyant / Et aller de soudars sa vieillesse effroyant ? » (Robert Garnier, *Antigone*, op. cit., fol. 220r°). Si les femmes sont trop faibles pour faire la guerre, ce qui est ici renforcé par l'âge de Jocaste, les conventions sociales consolident cette exclusion : il est malséant

convoquée en contexte guerrier mais elle reste décrite en des termes généraux. Ainsi, la tragédie compose sa topique en fonction de son univers de référence, ici essentiellement guerrier.

La faiblesse féminine est le lieu commun essentiel ; or, elle s'appuie sur différents corps de savoir, qui sont présents au moins de manière sous-jacente dans les tragédies et que nous allons examiner successivement : les femmes sont l'objet d'un discours théologique (la faiblesse est alors morale et religieuse), d'un discours juridique (pour une faiblesse sociale), et d'un discours médical (la faiblesse physique) qui sont aux fondements de la définition des rôles sociaux des femmes³⁵.

3. Les femmes vues par la théologie : de la faute originelle aux vices et vertus des femmes

Plusieurs critiques et historiens ont indiqué les fondements bibliques de l'affirmation de l'infériorité des femmes. Si cette hiérarchisation se trouve déjà chez Aristote, elle est confortée par les interprétations de la Bible, notamment de la Genèse, au moins depuis saint Thomas d'Aquin³⁶. Ève a péché en paradis, ce qui justifie les douleurs de l'accouchement et la soumission des femmes à leur époux, notamment d'après l'interprétation paulinienne. Sans citer les traités théologiques et scolastiques, les tragédies peuvent s'en faire les échos, et s'appuyer sur cette interprétation de la Genèse.

a. La faute des femmes

i. (Ré)écritures de la Genèse³⁷

À l'acte I des *Juifves*, le chœur revient sur la propension des hommes au péché et relit l'épisode du jardin d'Eden :

Chœur. Deslors qu'au verger d'Eden,
Il crea le pere Adam,
De la terre sa naissance,
Et que de son gras limon
De l'homme fut prins le nom
Comme avoit esté l'essence :

qu'une femme soit mise en présence d'armes et de soldats. Nous n'avons pas trouvé cet argument chez Sénèque ou Euripide.

³⁵ Voir par exemple Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman, op. cit.* ; Madeleine Lazard, *Les Avenues de Fémynie, op. cit.*, ou encore Scarlett Beauvalet-Boutouyrie, *Les Femmes à l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècles), op. cit.*

³⁶ Voir notamment Ian Maclean, *op. cit.*, p. 6-27 ou encore Madeleine Lazard, *Les Avenues de Fémynie, op. cit.*, p. 11-15.

³⁷ Pour une analyse des réécritures textuelles et picturales de cet épisode et de ses enjeux au XVI^e siècle, voir Lise Wajeman, *La Parole d'Adam, le corps d'Ève. Le péché originel au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2007.

Le peché qui dans les os
Du Serpent couvoit enclos
Se glissa par une pomme
Dans le credule cerveau
D'Eve, épreinte de nouveau
Des costes du premier homme.
Si tost ce poison ne fut
Dedans son oreille chut,
Qu'il s'épandit en son ame,
Et qu'Adam, qui le sentit,
Aussi tost se repentit
De la faulte de sa femme.³⁸

D'après l'interprétation du chœur, c'est Eve qui, par sa crédulité et sa propension à être « deceue », fait entrer le péché dans le jardin. C'est de la « faute de sa femme », non de la sienne, qu'Adam se repent, puisque c'est l'oreille d'Ève qui reçoit le péché :

Si Eve n'est pas à l'origine de l'irruption du faux, elle est la première à lui prêter l'oreille. C'est dans le corps féminin que s'accomplit le mensonge, c'est en passant par ce corps que la langue devient opaque. [...] Par l'oreille de la femme, le mensonge pénètre dans son corps et, de là, dans le monde.³⁹

Le chœur, féminin, ne condamne pas explicitement les femmes et ne s'inscrit apparemment pas dans une visée polémique. Il rappelle ensuite le bonheur d'Adam avant la chute et conclut :

Mais si tost qu'il fut taché
De la bourbe de peché,
Dieu le banit de sa veue,
Ses enfans furent maudits,
Luy chassé de Paradis
Avec sa femme deceue⁴⁰.

Le participe « deceue » amoindrit-il la faute d'Ève ? Puisqu'elle est trompée, elle ne cherchait pas du moins à faire le mal ; c'est l'argument de Corneille Agrippa son *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* de 1529⁴¹. Cependant, la faute originelle est féminine⁴². Or, si la séparation d'Adam et Ève précède la chute, celle-ci engage désormais l'association d'une série de traits avec l'un et l'autre sexe : « L'éternel féminin naît avec le péché originel »⁴³.

La Genèse n'est pas toujours la référence de l'origine du péché. Dans *La Soltane*, tragédie à sujet contemporain qui, malgré son ancrage turc, aurait pu reposer sur des

³⁸ Robert Garnier, *Les Juifves*, op. cit., fol. 261r°.

³⁹ Lise Wajeman, *La Parole d'Adam, le corps d'Ève*, op. cit., p. 135-136.

⁴⁰ Robert Garnier, *Les Juifves*, op. cit., fol. 261v°.

⁴¹ Sur ce point, voir notamment Meg Lota Brown et Kari Boyd McBride, *Women's Roles in the Renaissance*, op. cit., p. 18-22.

⁴² Cette lecture est classique : « le texte biblique d'une part, qui décrit longuement la faute d'Ève et passe quasi sous silence celle d'Adam (« *deditque viro suo qui comedit* »), la tradition majoritairement misogyne des commentateurs chrétiens d'autre part ne laissent place à aucune hésitation : la responsabilité de la faute incombe avant tout à la femme », Lise Wajeman, *La Parole d'Adam, le corps d'Ève*, op. cit., p. 110.

références chrétiennes⁴⁴, Gabriel Bounin reprend le récit ovidien du repeuplement de la terre par Deucalion et Pyrrha et en livre une interprétation toute personnelle⁴⁵. Chez Ovide, Jupiter décide d’exterminer la race des hommes à cause de sa propension au crime et noie donc la terre sous les eaux. Lorsque l’eau disparaît, Deucalion et Pyrrha, un homme et une femme, découvrent qu’ils sont les derniers survivants. Thémis, fille du ciel et de la terre, leur indique que, pour repeupler la terre, ils doivent jeter derrière eux les os de leur mère (« *ossa magnae parentis* »), dont Deucalion comprend qu’il s’agit de la terre⁴⁶. Le couple s’exécute, et les pierres jetées se métamorphosent peu à peu en être humains. Bounin reprend ce récit mais y apporte plusieurs modifications. Tout d’abord, il ouvre le récit du repeuplement sans évoquer le déluge qui l’a précédé, contrairement à Ovide. Dès lors, là où nous avons chez Ovide une re-création, une nouvelle création de l’homme par l’homme, l’épisode s’apparente chez Bounin à la création originelle. En examinant les propos du chœur, nous observerons d’autres écarts par rapport à la source.

Nous sommes à l’acte I de la pièce : le spectateur a observé Rustan et Rose établir leur stratégie pour obtenir la disgrâce de Moustapha. Le chœur, qui n’est pas caractérisé mais qui prend le parti de Moustapha, reprend ce mythe en s’adressant fictivement à Deucalion et à Pyrrha. Il commence par Deucalion :

Chœur. Deucalion que tu as fait
 Sur tout le seul homme parfait.
 En cete terre basse,
 Jettant des rocs derrier’ ton chef
 Pour le façonner de rechef
 Dessus le mont Parnasse.

Las cauteleus que tu étois
 En lieu de pierre tu jettois
 Sur la montaigne sainte,
 Or’un rubis étincellant,
 Un zaphir à l’éclair brillant,
 Et ore une Jacynthe :

Dont aussi du depuis s’est veu
 L’homme seul de tout heur pourveu
 De scavoir et faconde
 Huy seul se void l’homme vivant

⁴³ *Ibid.*, p. 113, et voir la section « Une théorie du genre », *ibid.*, p. 102-133.

⁴⁴ Sur le mélange des références païennes et islamiques chez Bounin, voir Alison Baird Lovell, « “Par créance légèrè” : Bounin’s Tragedy *La Soltane* in Light of Medieval and Renaissance Orientalism », dans *French Orientalism: Culture, Politics and the Imagined Other*, dir. D. Hosford et C. J. Wojtkowski, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2010, p. 141-174.

⁴⁵ Pour l’ensemble de cet épisode depuis la décision de Jupiter d’exterminer les hommes jusqu’au repeuplement de la terre, voir Ovide, *Métamorphoses*, *op. cit.*, v. 242-440, p. 18-31.

⁴⁶ *Ibid.*, v. 379-394, p. 26-29.

Des Gades jusques au levant,
L'ornement de ce monde.

En luy de son hanap gemmeus
Epancha le tout de son mieus
La Suadele eloquente.
En luy seul les nourrices sœurs
Verserent toutes leurs douceurs
De leur corne abondante.⁴⁷

Jusqu'ici, le chœur fait l'éloge de l'homme issu de Deucalion : les pierres qu'il jette pour créer l'homme sont précieuses, « rubis », « zaphir » et « jacinthe », ce qui fait de l'homme « l'ornement de ce monde ». Cette précision ne provient pas d'Ovide, qui explique que les pierres, issues de la terre, s'amollissent pour se transformer en chair et en autres éléments qui constituent l'homme. Mais c'est surtout la suite qui s'écarte d'Ovide. Bounin exploite une mention ovidienne qui précise que, si toutes les pierres se métamorphosent peu à peu en chair, une distinction sexuée apparaît :

*Inque brevi spatio, superiorum numine, saxa
Missa viri manibus faciem traxere virorum
Et de femineo reparata est femina jactu.
Inde genus durum sumus experiensque laborum
Et documenta damus qua simus origine nati.*⁴⁸

La différence sexuée se fait jour rapidement, mais dans un second temps. Surtout, Ovide n'en tire pas de conclusions sur une différence de genre. Le pronom *nous* du texte ovidien (« *sumus* » ; « *simus* ») caractérise moins une définition genrée de l'énonciateur que son appartenance à l'humanité. Si la dureté et l'ardeur au travail sont héritées de cette origine lapidaire, elles concernent également les femmes qui ont cet héritage en partage. Or, à partir de cette mention de la différence sexuée, qui attribue la création des hommes à Deucalion et la création des femmes à Pyrrha, Bounin construit une opposition bien plus nette et hiérarchisée. En effet, juste après les strophes précédemment citées, le dramaturge introduit un adversatif « mais » et crée la surprise. Il construit de « la femme » un portrait radicalement opposé à celui de l'homme, ce qui oblige le lecteur à relire les strophes précédentes en comprenant le nom « homme » dans son acception genrée :

Mais toi Pyrrha que tu méfis
Quand jadis la femme tu fis
En ce mondain repère.
Sénestrement par sus ton dos
A foison éparsant les os

⁴⁷ Gabriel Bounin, *La Soltane*, op. cit., fol. 17-18.

⁴⁸ Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., Livre I, v. 411-415, p. 28-29 : « Puis en un trait de temps, les dieux voulant, les pierres / Lancées de mâle main prennent le sexe mâle, / Et la femme renaît, jetée de main de femme. / Voilà d'où l'homme vint, roide et dur à la tâche, / De sa prime origine irrécusable preuve ».

De ta mere premiere.

Car en lieu de perle Idaspine
De quelque gemme Cyanine,
Or'un dur diamant,
Or'une grosse roche ague
Hounie de froide cigue,
Tu jettois seulement.

Donc du depuis aussi s'est veue
La pouvre femme depourveue
De prisable scavoir.
Las (Pyrrha d'Epimethe née)
Du depuis s'est veu' dénuée
De tout bien et avoir.⁴⁹

L'opposition passe par l'antithèse des pierres : cette fois, plus de pierres précieuses, plus de « perle », mais un « dur diamant » et « une grosse roche ague », pointue⁵⁰. Nous retrouvons la locution « Donc du depuis », qui insiste sur la valeur fondatrice de l'épisode raconté, et qui oppose l'homme qui maîtrise le « scavoir » à la femme qui en est « despourveue » – du moins, elle manque de « prisable scavoir ». Mieux encore, la femme ne peut posséder aucun « bien et avoir » – l'infériorité morale des femmes justifie leur absence de possession matérielle. Ainsi, la réécriture du mythe ovidien permet à Bounin d'expliquer la mauvaiseté des femmes et de l'ancrer dès l'origine du monde sans l'attribuer à Dieu, puisque c'est une femme, Pyrrha, qui, par son mauvais choix de pierre, détermine les caractéristiques des femmes. Ce passage se substitue au récit de la Genèse en concentrant plus encore le mal sur les femmes. Si le péché d'Ève entraîne la chute de l'humanité entière, l'action de Pyrrha n'a de conséquences que sur les femmes. Ainsi, Bounin propose une relecture originale de ce mythe ovidien pour énoncer l'imperfection féminine.

Dans le corpus, Ève est très peu présente – cependant, une autre femme prend sa place pour représenter la première pécheresse, notamment dans les tragédies à sujet troyen : il s'agit d'Hélène⁵¹. À l'acte I de *La Troade*, Cassandre promet de faire payer les Atrides :

⁴⁹ Gabriel Bounin, *La Soltane*, *op. cit.*, fol. 18-19. Comme le comprend Deucalion chez Ovide, la « mere premiere » du premiers vers cité renvoie à la terre. Voir Ovide, *Métamorphoses*, *op. cit.*, v. 393-394, p. 28-29.

⁵⁰ Cette mention de la « perle » ouvre-t-elle la possibilité d'exceptions ou marque-t-elle simplement l'opposition aux pierres précieuses utilisées pour la création des hommes ? La deuxième alternative nous paraît plus probable. La « perle » mentionnée ne serait pas un hommage à une femme (Marguerite ?) en particulier. L'ode à la Reine qui précède la pièce est *a priori* destinée à Catherine de Médicis puisque nous sommes en 1560, voir Gabriel Bounin, *La Soltane*, *op. cit.*, fol. A3r°-A4r°. Ici, le féminin est associé à la dureté mais l'objectif est d'opposer les pierres précieuses masculines aux mauvaises pierres féminines.

⁵¹ Sur la figure d'Hélène, voir *Hélène de Troie dans les Lettres françaises*, *op. cit.*, et notamment Silvia d'Amico, « Hélène de Troie dans les traités de la Renaissance. Quelques exemples », *ibid.*, p. 99-111, qui revient justement sur l'ambiguïté de cette figure, ainsi que, pour le théâtre, Tiphaine Karsenti, « Hélène, héroïne impossible ? Le personnage d'Hélène dans la tragédie française des XVI^e et XVII^e siècles », *ibid.*, p. 113-128, qui décrit les rares actualisations théâtrales du personnage.

Cassandra. Consolez-vous, Madame, Helene l'adultere
N'a tant à nostre race apporté de misere,
De meurtres et d'horreurs en si grande foison,
Que j'en iray combler l'Atreide maison.⁵²

Plus loin, entre l'acte II et l'acte III, le chœur évoque « l'abominable Hélène » et la décrit comme la « Peste de nostre cité », mais, évoquant la source des malheurs troyens, il s'exclame : « Ainsi par la faute d'un seul »⁵³, et paraît plutôt condamner Pâris. Ce chœur peint le couple d'Hélène et Pâris en contrepoint de celui d'Orphée et Eurydice, largement valorisé. De même à l'acte III, lorsqu'Hécube tente de sauver Polyxène, elle propose la vie d'Hélène en échange de celle de sa fille :

Hecube. Prenez plustost Helene : Helene plus qu'aucun,
Impudique a tramé nostre malheur commun.⁵⁴

Plus loin, lorsque Polyxène accepte le sacrifice, elle évoque le sort des cinquante enfants d'Hécube en ces termes : « Ils sont tous par Helene aux Enfers descendus »⁵⁵. Ainsi, cette pièce attribue à Hélène plus qu'à Pâris tous les malheurs de Troie. Chez Euripide, comme on le voit chez Bochetel, la reine propose de tuer Hélène pour sauver sa fille, Hélène « dont la beauté sur toutes malheureuse / A mis Troye la belle en ruine piteuse »⁵⁶.

Ainsi, qu'elle soit ou non personnage de la pièce, Hélène est désignée comme la source des malheurs collectifs. Dans *Iphigene* de Sébillet, le chœur décrit en ces termes l'amour d'Hélène et Pâris :

Cœur. De cette fontaine sourdit
La haine et le discord maudit
Qui fait les Grés venir a Troie,
Et amener comme lon dit,
Mille néfz pour emplir de proye.⁵⁷

Plus loin, lorsqu'Iphigénie se lamente d'être sacrifiée, elle impute encore ce malheur à cette « fausse et méchante putain », tandis que le chœur commente :

Le Cœur. Que de tristesse hélas, et que d'émoy
Combien de maus, Combien de fâcherie
Engendre aux Grés d'Hélène la beauté !⁵⁸

⁵² Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., fol. 164r°. Comme l'a montré Marie-Madeleine Mouflard (op. cit., p. 94), il s'agit d'une transposition des *Troyennes* d'Euripide. Voir Euripide, *Les Troyennes*, éd. L. Parmentier, dans *Tragédies. Tome IV*, Paris, Les Belles Lettres, 1968, v. 357-358, p. 43.

⁵³ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., fol. 178v°.

⁵⁴ *Ibid.*, fol. 184v°. La source est Euripide, *Hécube*, éd. L. Méridier revue par N. Loraux et F. Rey, Paris, Les Belles Lettres, 1999, v. 265-270, p. 23.

⁵⁵ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., fol. 187r°.

⁵⁶ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, op. cit., fol. 30r°.

⁵⁷ Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, op. cit., fol. 30v°. Agamemnon propose un premier récit de l'histoire de la guerre de Troie et en impute la responsabilité à Hélène « amoureuse et lassive », fol. 12r°, de même que le chœur plus haut, fol. 15v° *sqq.* Sébillet suit la source euripidéenne qui, d'après les commentateurs modernes, pose problème. Voir Euripide, *Iphigénie à Aulis*, op. cit., v. 780 *sqq.* et note 1, p. 91.

Dans *Adonis*, lorsqu'elle dénonce l'inconstance féminine⁵⁹, Diane invoque également l'exemple d'Hélène :

Diane. Ainsi fauça jadis Heleine Terapnée
A l'Atride mineur sa parole donnée.
De là vindrent aussi mille et mille combats
La Troyenne cité fust renversée à bas.
Hector mesme teignit sa poucière natalle
Bref de là prosseda la ruine totale
De l'empire Asien, tant ce mortel brandon,
Enfarcina les murs du vieil Laomedon.⁶⁰

Hélène n'est pas l'origine du péché humain, mais elle cause le renversement de Troie et même « la ruine totale de l'empire Asien » : le rejet du complément du nom retarde le champ d'application du groupe nominal « ruine totale » et accentue momentanément les conséquences de l'adultère d'Hélène. La répétition du syntagme « De là » renseigne sur la valeur fondatrice de l'infidélité d'Hélène. Le verbe « enfarcina », traduisible par « contamina », apparaît également à propos de Pandore dans un des chœurs de *Medee* de La Péruse : « Quand l'infette Pandore / Enfarcina ce monde bas / Des Pestes qui jusqu'au trépas / Nous aguettent encore »⁶¹. Or, Pandore est bien le double grec de la compagne d'Adam, puisque « comme Ève, Pandore enfreint un interdit », par sa légèreté, qui a des conséquences terribles. « Coupable et tentatrice », Pandore est une autre figure de femme qui répand le mal dans le monde⁶².

⁵⁸ Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, op. cit., fol. 61r° et v°. Sébillet suit à nouveau Euripide de près, voir Euripide, *Iphigénie à Aulis*, op. cit., p. 112.

⁵⁹ Voir *supra*, p. 147-147 et *infra*, p. 171.

⁶⁰ Gabriel Le Breton, *Adonis*, op. cit., p. 17-18. « Heleine Terapnée » renvoie à Thérapne, ville de Laconie d'où provient Hélène. La périphrase « L'Atride mineur » renvoie à Ménélas, fils cadet d'Atrée. Laomédon est le fondateur de la citadelle de Troie. Voir Gabriel Le Breton, *Adonis* (1579), éd. M. Bensi, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III. I (1574-1579)*, op. cit., p. 467.

⁶¹ Jean Bastier de La Péruse, *Medee et autres diverses poesies*, Poitiers, Marnef et Bouchet, s. d., fol. 37. [Consulté en ligne le 17/06/2018. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86184881>]. Le *Godefroy* recense la forme « enfarcir », qui signifierait « farcir, remplir », à partir du latin **infertio*. Voir Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, op. cit., p. 142. Nous pouvons émettre l'hypothèse d'une fusion entre les verbes *enfarcir* et *enfariner*, ou encore avec « enfaxcigner », qui signifie « ensorceler » toujours d'après le Godefroy (op. cit., p. 143). Dans ce cas, l'imaginaire de la sorcellerie serait sous-jacent à la formation du mot.

⁶² Véronique Gély, article « Pandore », *Dictionnaire des mythes féminins*, dir. P. Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 1503. Dans l'adage 1922, intitulé « *Mulierum exita* » (« Fléaux des femmes »), Érasme donne comme exemples : « *Testis Pandora Hesiodia, testis bellum trojanum, testis Hercules a Dejanira extinctus, testis Danaïdum fabula, testis Lemniarum mulierum historia, testis Cleopatra, testis Eva, prorsus indamis apud omnes Christianos* » (« En témoignent la Pandore d'Hésiode, la guerre de Troie, Hercule tué par Déjanire, le mythe des Danaïdes, l'histoire des femmes de Lemnos, Cléopâtre, Ève unanimement décriée par tous les chrétiens »), *Les Adages*, op. cit., vol. 2, n° 1922, p. 519. Voir encore l'adage 2921 « *Femina nihil pestilentius* », *ibid.*, vol. 3, p. 424.

Dans un univers antique païen qui n'admet pas la référence chrétienne à la Genèse, des récits originels substitutifs apparaissent. Certes, l'origine du mal n'est pas toujours féminine⁶³. Mais depuis Ève jusqu'à Pyrrha, en passant par Hélène ou Pandore, les personnages ou parapersonnages féminins sont souvent désignés comme l'origine des malheurs des personnages, voire comme la source de tout mal⁶⁴.

Si ces discours ne sont pas explicitement des discours sur le genre – excepté le mythe de Deucalion et Pyrrha tel qu'il est présenté par Bounin – ils en conditionnent la conception. Il n'est peut-être pas nécessaire d'explicitier l'infériorité morale des femmes : invoquer le récit de la Genèse peut suffire⁶⁵. Cette infériorité trouve encore d'autres manières de s'exprimer.

ii. « Je suis comme un poison » : Cornélie ou la faute

Signalons un exemple moins représentatif qu'exceptionnel : Cornélie, personnage rongé par la culpabilité dès l'ouverture de la tragédie éponyme, est une autre version de la faute féminine. Garnier suit *La Pharsale*, mais il va plus loin que sa source dans la représentation de la culpabilité du personnage, qui, chez lui, propose d'elle-même et de sa faute un portrait particulièrement à charge⁶⁶. À l'ouverture de la pièce, Cicéron témoigne du

⁶³ Ainsi par exemple dans *Aman* de Rivaudeau, Mardochée ouvre la pièce par une histoire des Juifs qui se concentre très largement sur les figures bibliques masculines (à l'exception de la fille de Jephté et de Bethsabée) pour aboutir notamment à la désignation de Sédécie comme responsable principal du malheur des Juifs. Voir André de Rivaudeau, *Aman*, op. cit., fol. 1-9. De même, dans *Marc-Antoine* de Garnier, c'est « le caut Prométhée » qui a amené les humains à la faute, voir Robert Garnier, *Marc-Antoine*, op. cit., fol. 79v°.

⁶⁴ Sur la notion de para-personnage, voir Jean Prophète, *Les Para-personnages dans les tragédies de Racine*, op. cit. Il y définit les para-personnages comme toutes les figures citées par les personnages, qui ne sont pas présentes sur la scène mais qui ont une importance parfois considérable sur le déroulé de la pièce.

⁶⁵ Cela renvoie au contexte chrétien de la publication et de la représentation de notre corpus, qui conditionne son écriture et sa réception, y compris lorsque les pièces sont adaptées de sujets antiques. Sur ce point, voir par exemple Mastroianni Michele, *Le Antigoni Sofoclee del Cinquecento francese*, Firenze, L.S. Olschki, 2004 et notamment la chapitre 2, « Antigone cristiana », p. 33-75, ou encore *Franco-Italica*, n° 25-26 : « Le syncrétisme pagano-chrétien à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance. Actes du colloques international organisé à Chambéry le 16 et 17 mai 2002 par le Centre d'études franco-italiennes », 2004, notamment Michele Mastroianni, « Il genere tragico como luogo del sincretismo rinascimentale. L'Antigone di Robert Garnier », p. 199-232 et Sabine Lardon, « Le syncrétisme pagano-chrétien dans *Les Juifves* de Robert Garnier : la Bible et Sénèque », p. 183-198.

⁶⁶ Comme l'a montré Marie-Madeleine Mouflard (op. cit., p. 130 sqq.), Garnier suit la vision de Cornélie développée par Lucain dans *La Pharsale*, alors même qu'il s'éloigne de cette source pour les autres personnages. Pour une étude précise des sources de ce monologue de Cornélie, voir *ibid.*, p. 132. Marie-Madeleine Mouflard montre que Garnier réorganise différents passages de Lucain pour aller dans le sens de la culpabilité de Cornélie. Voir notamment Lucain, *La Pharsale*, Tome II. Livres VI-IX, éd. A. Bourguery et M. Ponchont, Paris, Les Belles Lettres, 1948, Livre VIII, v. 88-104, p. 90-91. Cornélie y affirme : « *Bis nocui mundo ; me pronuba ducit Erinys / Crassorumque umbrae, devotaque manibus illis / Assyrios in castra tuli civilia casus, / praecipitesque dedi populos cunctosque fugavi / a causa meliore deos. / O maxime conjux, / o thalamis indigne meis, hos juris habebat / in tantum fortuna caput !* » ; « Deux fois j'ai porté malheur au monde ; pour présider à mon mariage j'ai eu Erinys et les ombres des Crassus et, vouée à leurs mânes, j'ai porté dans le camp de la guerre civile les destins de l'Assyrie, j'ai précipité les peuples à leur ruine, j'ai chassé tous les dieux du plus juste parti » ; voir encore v. 639, p. 117 : « *O conjux, ego te scelerata peremi* » ; « O mon époux, c'est ma faute criminelle qui t'assassine ».

scandale que représente la perte de la liberté de Rome, orchestrée par le « tyran » César. Après cette première scène qui présente les enjeux politiques de l'intrigue, Cornélie entre en scène et complète l'exposition en indiquant les enjeux personnels. L'héroïne, qui avait perdu Crasse son premier époux, vient de perdre le second, Pompée. À la fin de la pièce, elle apprendra encore la mort de son père et décidera de vivre pour pleurer ses malheurs. Or, Cornélie développe, dès son entrée en scène à l'acte II, un discours de la culpabilité. Elle considère qu'elle n'a pas respecté son serment de fidélité vis-à-vis de Crasse et qu'elle aurait dû mourir plutôt qu'épouser un autre homme :

Cornélie. Tu eusses plus heureuse, et plus digne du nom
De tes braves ayeux, acquêté le renom
De femme magnanime, et qui sa foy loyale
Veut rendre à son espoux en l'onde stygiale.⁶⁷

Mais, à cause de la « fortune injuste », Cornélie a aimé Pompée et l'a épousé. Ce « manque de foy » n'expliquerait-il pas son double malheur ?

Que s'il y a des Dieux (comme certe il faut croire
Qu'il y en a là haut, et sous la voûte noire)
Et s'ils ont quelque soing de venger les sermens,
Qui se font sous Hymen par un couple d'amans,
Quand l'un ou l'autre atteint d'inconstance parjure
Faulse l'amour promis apres la sepulture :
Ces Dieux-la courroucez pour ma legere foy,
Se sont voulu venger de Pompee et de moy,
Nous rendant malheureux, et denoüant la corde
De nostre saint Hymen par civile discorde.
Ainsi suis-je la cause qui te sille les yeux
Deplorable Pompee : ainsi je suis l'orage
La peste et le flambeau qui ta maison sacage.⁶⁸

D'après Cornélie, son infidélité vis-à-vis de son premier époux a courroucé les dieux du mariage, et causé non seulement la mort de Pompée, mais également la « civile discorde », qu'elle comprend comme l'instrument de la vengeance des dieux contre elle. Sa conclusion, « je suis l'orage, la peste et le flambeau », la peint en origine du malheur public. Mais Cornélie poursuit et change d'explication :

Mais ce ne sont les Dieux, ny Crasse mon espoux,
Qui pour tienne me voir nous poursuyvent jaloux :
C'est un malheur couvert, une sourde influence,
Que j'ay receu du ciel avecques ma naissance,
De combler d'infortune et d'esclandre tous ceux
Que j'auray pour espoux en ma couche receus.⁶⁹

⁶⁷ Robert Garnier, *Cornélie*, op. cit., fol. 44r°.

⁶⁸ *Ibid.*, fol. 44v°.

⁶⁹ *Ibid.*

Si Pompée est mort pour punir son infidélité, comment expliquer la mort de Crasse, le premier époux ? Cornélie se détourne de l'idée d'une faute qu'elle aurait commise pour proposer un autre schéma explicatif : elle est depuis « [sa] naissance » marquée par « une sourde influence » qui tue ses époux, le terme technique d'« influence » renvoyant au destin astral⁷⁰. Cornélie en tire une mise en garde :

Helas ! gardez-vous bien noblesse Romulide,
De chercher désormais mon amour homicide :
Que le double malheur de Crasse et de Pompé
Garde qu'aucun de vous ne soit de moy trompé.
Il aura beau jouir des faveurs de fortune,
Estre riche, estre heureux, estre exempt d'infortune,
Que si n'opcièrement je suis à ses costez
Il sera tout soudain couvert d'adversitez :
Tant je suis pestilente, et tant et tant je verse
De mon sein regorgeant de misere diverse !
Je suis comme un poison, qui dans un corps tombé,
Rend, si tost qu'il l'attaint, le meilleur sang plombé :
Infecte ore le cœur, ore infecte le foye,
Selon qu'il les rencontre exposez à sa voye :
Et n'espargne non plus ce mal contagieux,
Un membre qui est sain, qu'un membre carieux.⁷¹

L'évocation monte en puissance. Invoquant d'abord comme explication de ses malheurs une faute qu'elle aurait commise, Cornélie en arrive à énoncer le mal intrinsèque qui la compose (« De mon sein regorgeant ») et, même, la constitue : « Je suis comme un poison » – la représentation est cohérente, puisque l'influence astrale et le poison moral et social sont des fluides qui contaminent la personne. La tirade se poursuit. Cornélie rappelle les exploits guerriers de Pompée, inutiles puisqu'il a croisé sa route, puis conclut :

O malheureuse femme ! ô femme à tous funeste,
Pire qu'une Megere, et pire qu'une peste !
En quel antre infernal iras-tu désormais
Du monde t'écarter, pour n'y nuire jamais ?⁷²

Le nom « femme » décrit Cornélie, et non l'ensemble des femmes. C'est elle, comme individu, qui est une « femme à tous funeste » et ferait mieux de se retirer du monde. Cornélie est-elle responsable de ce malheur, ou subit-elle les lois injustes de la fortune ? La question reste en suspens. Le revirement de fortune n'est pas forcément fondé sur une faute, dans

⁷⁰ En 1762, le Dictionnaire de l'Académie donne encore comme définition au terme *influence* : « Qualité, puissance, vertu qui decoule des astres sur les corps sublunaires ». *Dictionnaire de l'académie française, Quatrième édition*, Paris, Veuve Brunet, 1762, p. 930. [Consulté en ligne le 22/05/2018. URL : <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=influence&headword=&docyear=ALL&dicoid=ALL&articletype=1>].

⁷¹ Robert Garnier, *Cornélie*, *op. cit.*, fol. 44v°-45r°. Cornélie propose ici une vision inversée de celle de l'allaitement, que nous trouvons sous d'autres modalités dans *La Tragédie du sac de Cabrières*, *infra*, p. 431-440.

⁷² *Ibid.*, fol. 45v°.

l'esthétique tragique du XVI^e siècle, mais Cornélie se pose ici douloureusement la question de sa responsabilité et constate qu'elle est un « poison » infect pour les hommes qu'elle croise. L'image de la femme comme poison contagieux est à la limite de l'imaginaire religieux et de l'imaginaire médical des pièces, de toute façon liés : c'est parce qu'Ève a péché en paradis que le corps de la femme est désormais maudit⁷³.

Outre cette topique de la femme pécheresse, la condamnation des femmes par le discours théologique conduit à la mise en place d'un système de vices et de vertus.

b. Vices et vertus des femmes

Le discours théologique définit des vices féminins, mais également des vertus féminines, pour lesquelles on les estime plus performantes que les hommes⁷⁴. Le corpus est parsemé de discours qui associent les femmes à des vices spécifiques. Tous les vices traditionnellement imputés aux femmes ne trouvent pas leur place en tragédie : ainsi, l'avarice, la gourmandise ou encore le bavardage ne sont pas exploités, peut-être parce qu'ils sont incompatibles avec la gravité tragique ou la condition royale des personnages⁷⁵. Nous n'analyserons que ceux qui sont explicitement évoqués dans les pièces.

i. Méchanceté des femmes

Lorsque dans *Regulus*, Curce décrit le triomphe de Manlius qui amène les prisonniers carthaginois en triomphe, il rapporte comme les vieillards se moquent, puis comme ils sont suivis des enfants, mais insiste sur « les femmes, surpassant tout les autres d'injures »⁷⁶. C'est que les femmes sont également caractérisées par leur grande méchanceté. Dans *La Soltane*, après avoir rapporté l'origine de l'imperfection féminine à la faute de Pyrrha, le chœur ramène l'évocation sur le seul personnage de Rose :

Chœur. Has tu quelque chef d'œuvre fait
En ce manoir plus imparfait
Que cest' infête Rose ?
Veux tu veoir en ce genre humain
Pour ung chef d'œuvre de ta main
Plus imparfaite chose ?

Dea Pyrrha ou trouverroit lon
Ung cœur plus cruel et felon

⁷³ Lise Wajeman a montré qu'Ève est avant tout caractérisée par son corps dans *La Parole d'Adam, le corps d'Ève*, *op. cit.*

⁷⁴ Ian Maclean, *op. cit.*, p. 6-27.

⁷⁵ Pour un relevé de vices et vertus féminins à la Renaissance, voir notamment Sara F. Matthews Grieco, *Ange ou diablesse*, *op. cit.*

⁷⁶ Jean de Beaubrueil, *Regulus*, *op. cit.*, fol. 15.

En ce terreus theatre ?
Ou est la femme qui le cœur
Ait enflé de telle rancœur
Qu'ha cest aspre maratre ?⁷⁷

La notion de « terreus theatre » interroge : elle renvoie au théâtre du monde, comme l'indique l'adjectif *terreus*, mais, puisque nous sommes sur une scène de théâtre, la notion prend une valeur métalittéraire : Rose est le pire personnage qui se trouve sur la scène. D'ailleurs, pour prouver qu'elle est la pire des femmes, le chœur évoque deux exemples théâtraux que Rose est censée surpasser, Médée et Phèdre⁷⁸. Les trois strophes suivantes appellent Moustapha à la résistance courageuse, puis le chœur revient à son propos et passe à la sentence, tout en transformant la versification, puisqu'il passe des sizains aux quatrains :

» O quelle misere pleureuse
» Quand la femme maline
» Quelque entreprise ruineuse
» Pourpense en sa poitrine.

» Car deut elle estr'au fond jetée
» De l'onde Stygienne
» De son emprise projectée
» Fault qu'asus elle en vienne.⁷⁹

Les guillemets inversés, le présent de vérité générale ainsi que le terme générique « la femme » montrent que Rose n'est qu'un exemple des méfaits des femmes – dont le premier est celui de Pyrrha, qui a jeté les mauvaises pierres. Là encore, une ambivalence se fait jour dans le statut de l'expansion du nom « maline » : si elle est déterminative, le chœur ne chante que les méfaits des femmes méchantes, mais si elle est non déterminative, elle caractérise l'ensemble des femmes – la deuxième hypothèse paraît plus probable. La femme est « maline », mauvaise en général. Le chœur associe cette malignité à la capacité des femmes à « pourpenser » une entreprise : elles sont manipulatrices et capables de toutes les ruses pour mener à bien leurs projets.

ii. La beauté trompeuse

Les femmes sont associées à la tromperie de plusieurs manières⁸⁰. Dans *Agamemnon* de Toutain, lorsque Clytemnestre se demande comment agir, voici ce qu'elle s'enjoint à faire :

⁷⁷ Gabriel Bounin, *La Soltane*, op. cit., fol. 19.

⁷⁸ « Onq'tant vers ses filz ne méfit / Ne tell'cruauté ne leur fit / La charmeuse Colchique : / Que va de mal en soy brassant / Contre Moustapha innocent / Ceste Rose impudique. / Onq'Phedre fille de Minos / Contre Hippolit' dedans ses os / Ne receuit telle haine : / Que va contre Moustaph'songer / De mal pour d'icy l'étranger / Ceste Rose inhumaine », *ibid.*, fol. 19-20. Le jeu sur la répétition de « Ceste Rose » en fin de strophe, accompagné d'un adjectif différent à chaque fois, montre à quel point le chœur veut dévaloriser ce personnage, au profit de Moustapha.

Clytemnestre. Or à par-toi machine
Les cauteleus avis, les infidelles tours
Que jamais femme fait, femme, que les amours
Eussent mis hors de soi [...].⁸¹

Sa volonté de dépasser la ruse « que jamais femme fait » témoigne de la tromperie topique des femmes, et ce d'autant plus qu'après ces vers, elle se donne Médée comme exemple à suivre. Dans *Cleopatre captive*, l'héroïne évoque ses « trompeurs apasts », qui ont retenu Antoine loin de la guerre⁸². Caractérisée par son ambivalence, la beauté féminine fait l'objet de nombreuses réflexions et de nombreux débats qui trouvent leur écho dans notre corpus⁸³, et dont Esther est l'une des meilleurs représentantes.

La page de titre d'*Aman* de Rivaudeau annonce que la pièce tire son intrigue du « VII chapitre d'Esther, livre de la Sainte Bible »⁸⁴. Rivaudeau s'appuie sur les chapitres VII et VIII du livre d'Esther, et utilise la version hébraïque plutôt que la version grecque, présentée notamment par Olivétan dans les livres apocryphes comme une suite de l'hébraïque⁸⁵. Dans la version hébraïque, la mise en scène du moment où Esther demande la mort d'Aman est constituée par le banquet et par le changement de vêtements ; dans la version grecque, la reine se pâme à deux reprises, ce que Rivaudeau ne conserve pas⁸⁶. Dans la pièce, les personnages interrogent le pouvoir que les femmes possèdent sur l'esprit et le cœur des hommes. À l'acte II, la troupe considère que les yeux d'Esther « transportent, s'il vous plaist, le grand Roy Assuere, / Et transpercent, son cœur et sa poitrine entiere », ce qui est comparable à l'« art » de la « harpe »⁸⁷. Le corps est un instrument duquel la reine peut jouer pour charmer le roi, à la manière d'un « maistre » musicien. La troupe poursuit :

La troupe. Vous flechissez les cœurs et les intentions,
Les desseins, volontés, conseilz, opinions,

⁷⁹ *Ibid.*, fol. 20-21.

⁸⁰ Sur ce point voir notamment Sara F. Matthews Grieco, *Ange ou diablesse*, *op. cit.*, p. 281-299. Voir également l'adage 1921 d'Érasme, intitulé « *Mulieri ne credas, ne mortuae quidem* », « Ne te fie pas à une femme, même morte ». Voir Érasme de Rotterdam, *Les Adages*, *op. cit.*, vol. 2, p. 519.

⁸¹ Charles Toutain, *Agamemnon*, *op. cit.*, fol. 4v°. Cette idée se trouve chez Sénèque : « *Cly. Tecum ipsa nunc evolve femineos dolos, / quod ulla conjux perfida atque impos sui / amore caeco* » ; « Songe, fais le bilan des trahisons des femmes, / Vois ce qu'ont pu oser, jouets d'amour aveugles, / Des épouses sans foi [...] », *Agamemnon*, v. 116-118, p. 566-567.

⁸² Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, *op. cit.*, fol. 226v°.

⁸³ Sur ce point, voir par exemple Ian Maclean, *op. cit.*, p. 16-17 ou encore Evelyne Berriot-Salvadore, *Un corps, un destin*, *op. cit.*, p. 95-108.

⁸⁴ André de Rivaudeau, *Aman*, *op. cit.*, n. p.

⁸⁵ *La Bible qui est toute la sainte esriture*, *op. cit.*, chapitre I-IX, fol. CXLII-CXLIV pour la version hébraïque ; pour la version grecque voir ch. X-XVI, fol. LVIIIr°-LVIIIr°.

⁸⁶ Dans l'« Avant-parler », Rivaudeau revient sur l'histoire d'Esther et sur ses sources. Il marque alors sa méfiance vis-à-vis de la version apocryphe qui présente « en quelques endroitz toute apparente diversité d'avec celle qui est Canonique et receue », sans développer davantage. Il indique avoir tiré sa pièce de « bons, fideles, et Anciens aucteurs ». Voir « Avant-parler », dans *Ibid.*, fol. ¶¶2r° et ¶¶3r°.

⁸⁷ *Ibid.*, fol. 31.

Vous pouvez atendrir les plus dures cervelles,
Vous pouvez découpler cent passions mortelles
Sur un cœur amoureux, qui roidement chargé
Est en mille façons, comme il vous plaist, changé.⁸⁸

Le chœur rappelle ensuite à Esther qu'elle a su vaincre le cœur du roi en obtenant qu'il la choisisse « entre tant de pucelles » : d'après lui, comme en rend compte l'accumulation asyndétique du deuxième vers cité, le pouvoir politique de la reine est illimité et provient de sa beauté. Esther en doute :

Esther. Un seul souci me presse,
Que l'homme bien souvent n'accomplist sa promesse.⁸⁹

Elle s'appuie sur un autre lieu commun de genre : le terme d'« homme » prend ici son acception genrée. La troupe rassure la reine, lors d'un débat en forme de stichomythies qui tente d'anticiper sur le comportement masculin :

Esther. La puissance d'Aman est de longue main forte.
Troupe. Mais c'est raison qu'Esther femme du Roi l'emporte.
Esther. Le conseil d'une femme aisement on ne croit.
Troupe. Mais suivant son serment le Roy croire vous doit.⁹⁰

Esther doute de sa réussite à partir d'une autre vérité générale qui porte plutôt sur le comportement masculin : les femmes ne sont pas crues des hommes⁹¹.

Or, c'est le chœur qui a raison : les stratégies féminines annoncées à l'acte II montreront leur efficacité à l'acte V, constitué du banquet. Seul en scène, Harbone, l'eunuque qui est censé prendre le parti d'Esther⁹², s'étonne de la magnificence du banquet :

Harbone. Mais qui peut avoir fait nostre Reine prodigue
Contre son naturel ! il y a quelque brigue,
Quelque entreprise caute, et ce n'est pour neant
Qu'Esther fait aujourd'huy ce banquet si fort grand.
Aucuns pensent que c'est une fine sagesse
Pour flater son mary et luy faire caresse [...].⁹³

Harbone relate une rumeur, celle du banquet comme ruse et stratagème, mais il sait qu'Esther n'en a pas besoin pour gouverner :

Elle l'a tout à soy
Et gouverne du tout le Royaume et le Roy.

Il poursuit en expliquant les raisons de ce pouvoir de la reine sur le roi :

Ce n'est pas des banquetz la sumptueuse chere

⁸⁸ *Ibid.*, fol. 31-32.

⁸⁹ *Ibid.*, fol. 32.

⁹⁰ *Ibid.*, fol. 33.

⁹¹ Sur cette question voir notamment *infra*, p. 335-342.

⁹² C'est ce que lui reproche à l'acte IV l'Eunuque du roi, et Harbone ne le dément pas. André de Rivaudeau, *Aman, op. cit.*, fol. 61-62.

⁹³ *Ibid.*, fol. 65.

Qui fait aimer Esther au monarque Assuere,
 Non, ce n'est pas cela, je sçay bien qu'autrement
 Les belles, comme Esther, cherissent un amant. [...]
 Les moyens qui la font favorite du Roi
 Et qui la font pouvoir par dessus toute loy,
 Qui luy ont fait avoir la dignité Royale,
 Et qui la font entrer tous les jours dans la salle
 D'Assuere hardiment, sans son commandement,
 Contre les vieilles loix, et mœurs de notre gent⁹⁴,
 Toutesfois sans dangers enfreindre les deffences,
 Renverser les Editz, Mandemens, Ordonnances,
 Promesse avoir du Roy, qu'il ne l'esconduira
 De chose dont ce jour elle le requerra,
 Ces moyens sont ceux là dont la secrette couche
 Seule peut tesmoigner à qui l'affaire touche.⁹⁵

Considéré dans l'ensemble du corpus, le propos d'Harbone, qui fait de la sexualité des femmes une arme stratégique, est assez singulier. La tirade se construit sur un effet d'annonce et sur un retardement de la description des « moyens » utilisé par Esther, finalement désignés par une longue périphrase, « ceux-là dont la secrète couche seule / seule peut témoigner à qui l'affaire touche », qui n'arrive qu'après une série de subordonnées relatives. Harbone fait preuve d'une certaine réticence à désigner l'acte sexuel, présent métonymiquement dans le substantif « couche », peut-être parce que nous sommes en tragédie. Le référent n'en est pourtant pas moins clairement identifié. Entre temps, Harbone a pu faire la liste de toutes les transgressions d'Esther, qui rompt « hardiment » le protocole, avec une audace qui provient de la trop grande permissivité d'Assuère. Anticipant le dénouement, Harbone y voit un renversement de l'ordre des choses :

Harbone. Helas qui eust pensé voir nostre nation
 Obeir aux bannis du désolé Sion,
 Servir une estrangere, une pauvre captive,
 Du petit demeurant de la race Juifve ?
 Helas qui l'eust pensé ?⁹⁶

La reprise anaphorique de «*helas qui eust pensé*» marque le caractère incompréhensible de la situation pour Harbone, qui rappelle le triple statut d'Esther, qui est étrangère, captive et juive. Il revient alors à un réquisitoire contre la beauté :

Harbone. A a beauté, quel pouvoir tu as sur tous les hommes,
 Beauté par ton moyen à nousmesmes ne sommes,
 Ains nos vaincus esprits demeurent chez autrui,
 Foibles en leurs maisons, sur toy cherchent appui.⁹⁷

⁹⁴ Le récit biblique insiste sur la transgression que représente le fait d'aller voir le roi sans son autorisation, raison pour laquelle Esther hésite à aller le voir quand Mardochée le lui demande. Voir *La bible qui est toute la sainte escripture*, op. cit., fol. CXLIII v°.

⁹⁵ André de Rivaudeau, *Aman*, op. cit., fol. 66.

⁹⁶ *Ibid.*, fol. 66-67.

S'ensuit une énumération des pouvoirs néfastes de la beauté, qui engendre des désirs monstrueux et notamment l'inceste, « beauté tromperesse » qui « chass[e] la raison des poitrines plus saintes ». Le propos est général, et c'est essentiellement la beauté féminine qui est dénoncée, à moins que le complément « sur tous les hommes » ne renvoie à l'ensemble de l'humanité, ce qui est possible mais moins probable étant donné le contexte.

Or, les propos d'Harbone seront confirmés durant la scène du banquet, qui relève d'une mise en scène assez intéressante, puisqu'Aman commente en *aparté* les stratégies d'Esther. Au banquet, Assuère affirme à son épouse qu'elle obtiendra de lui tout ce qu'elle veut⁹⁸. Elle lui rappelle leur amour, et déploie ensuite quelques gestes :

Esther. Monsieur, souffrés un peu que je baise vos mains.
Aman. Le Roy ne le croit pas, mais ces baisers sont feintz.⁹⁹

Esther n'en reste pas là : la mise en scène se poursuit, puisqu'elle fait asseoir le roi « sur ce lit d'or » et lui donne à boire avant de faire sa demande. Assuère l'assure encore de son amour absolu, si bien que le spectateur comprend qu'Harbone avait raison : le charme d'Esther, et non le banquet, lui donnera grâce. Lorsque la reine lui tend la coupe, Assuérus répond :

Assuere. Ton afété regard sait si bien m'attirer
Qu'à grand peine je veux ma veue en retirer.¹⁰⁰

Lorsque la reine affirme qu'Aman souhaite sa mort, elle obtient sans peine la pendaison du conseiller. Nous avons donc un cas de concordance : le lieu commun de la beauté trompeuse des femmes, énoncé à l'acte II, est mis en application à l'acte V. Cependant, Rivaudeau condamne-t-il Esther ? La reine agit au nom de Dieu, pour sauver son peuple, tandis qu'Aman est le persécuteur du peuple élu. Il n'en reste pas moins que l'histoire montre comment une femme utilise sa beauté pour parvenir à ses fins en soumettant un homme à sa volonté¹⁰¹. Ainsi, le déroulé de l'intrigue est commenté explicitement en termes de genre : Esther confirme le préjugé du pouvoir de la beauté des femmes sur les hommes.

Dans le domaine antique païen, c'est Sophonisbe qui démontre le pouvoir de la beauté des femmes sur les hommes. Voici comment Siphax justifie sa trahison auprès de Scipion :

Siphax. La seule cause, Scipion, en a esté l'amour de Sophonisba, laquelle estant affectionnée envers son pays autant ou plus que dame le sçaurait estre, et m'ayant tellement enflammé le cueur de l'amour de sa bonne grace et de son incomparable beauté, qu'elle avait toute puissance de disposer de moy à

⁹⁷ *Ibid.*, fol. 67.

⁹⁸ *Ibid.*, fol. 70. « Car je ne veux penser ce jour qu'à contenter / Et fournir de tous pointz la volonté d'Esther ».

⁹⁹ *Ibid.*, fol. 71.

¹⁰⁰ *Ibid.*, fol. 71.

¹⁰¹ Sur la question de la beauté d'Esther, voir l'analyse de Mariangela Miotti, qui conclut qu'Esther est chez Rivaudeau une figure ambiguë qui mêle Marie et Ève, dans *Il personaggio di Ester nella drammaturgia francese da Rivaudeau a Racine*, Fasano, Schena Editore, 2009, p. 170.

sa volonté, sceut si tresbien dire que finalement elle me retira de vostre alliance et me tourna du tout à celle de son pays.¹⁰²

D'après lui, Siphax a d'abord eu le cœur « enflammé » par la grâce et la beauté de Sophonisbe, ce qui a permis à cette dernière de la convaincre par son éloquence (« sceut si tresbien dire » ; « *si seppe dir* », chez Trissin). Si le spectateur n'a pas accès aux paroles de Sophonisbe à Siphax, il a pu observer sa force de persuasion sur Massinissa dès l'acte II, puisque ce dernier trahit ses engagements en épousant Sophonisba pour la protéger de Scipion. Quels arguments ont convaincu Massinissa ? Il affirme qu'il ne peut mal la traiter :

Massinissa. [...] car il n'est chose plus vile que d'oustrager femmes, et courir sus à ceux qui sont opprimez et sont sans aide et resistance. Et puis la jeunesse ou vous estes, les bonnes graces, et beauté dont vous estes pleine, vos douces paroles et prieres meritent trouver non seulement pitié, mais faveur.¹⁰³

Ce sont la beauté et l'éloquence de Sophonisba qui persuadent Massinissa, et qui lui donnent « non seulement pitié, mais faveur » à l'égard de la reine, ce qui est un ajout par rapport à la source. Contrairement à Siphax, Massinissa ne juge négativement ni sa beauté ni son éloquence. Lorsque le Second Soldat rapporte à Lélius que Massinissa a promis à Sophonisba sa liberté, il tente d'excuser Massinissa en reportant la faute sur la reine :

Second Soldat. [...] et Luy se laissa vaincre.

Lélius. Qui peut induire à faire si folle promesse ?

Second soldat. Amour, grande beauté, et douces parolles.¹⁰⁴

Dépourvues d'article, les notions abstraites « amour, grande beauté et douces parolles » confirment la double origine de la persuasion, physique et verbale – l'amour dont il est

¹⁰² Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, op. cit., fol. 25v°. Mellin traduit d'assez près le texte de Trissin : « *La causa fu la bella Sophonisba : / De l'amor de la qual fui preso et arso ; / Sendo costei de la sua patria amica, / Quanto alcun'altra mai, ch'indi n'uscisse. / E di costumi, e di belleze tali, / Che potean far di me, cio ch'a lei piacque. / Si seppe dir, ch'ella da voi mi smosse ; / Et a la patria sua tutto mi volse.* », Gian Giorgio Trissino, *La Sofonisba Tragedia*, Venetia, Giuseppe Guglielmo, 1576, fol. 22v°. [Consultée en ligne le 08/07/2016. URL : https://archive.org/details/bub_gb_QJFNgJUOuZgC]. En 1584, Claude Mermet interprète plus franchement en faveur de l'idée d'une fausseté de la parole de Sophonisba : « O Seigneur Scipion il faut que je vous die / Que l'amour, l'excellence, et la rare beauté / De ceste Sophonisbe, à ce m'ont incité [...] Elle sceut si bien dire en fardant son langage, / Qu'elle me feit, chetif, vous tourner le visage ». Voir Claude Mermet, *La Tragedie de Sophonisbe Reyne de Numidie*, Lyon, Leonard Odet, 1584, fol. 51. [Consulté en ligne le 09/07/2018. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70343h>]. Néanmoins, la pièce de Mermet semble montrer que Massinissa a convaincu Sophonisba de se marier malgré ses réticences, si bien que la condamnation du personnage par Lelio et Siphax est largement remise en perspective.

¹⁰³ Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, op. cit., fol. 16v°. Chez Trissin : « *Pero, ch'esser non puo cosa più vile, / Che offender donne, et oltraggiar coloro, / Che sono oppressi senz'alcuno aiuto. / Poi questa vostra giovanile etate, / Gli alti costumi, le belleze rare, / Le suavi parole, e i dolci prieghi / Farian le tigre divenir pietose* », op. cit., fol. 10v°. La métaphore animale disparaît du texte de Saint-Gelais, et il introduit donc, au-delà de la notion de pitié, celle de faveur.

¹⁰⁴ Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, op. cit., fol. 17v°. Chez Trissin : « *Le. Che'l pote indurre a far questa promessa ? / Mes. Amore, e le dolcissime parole.* », op. cit., fol. 15v°. Là encore, chez Mermet, la traduction est moins favorable à Sophonisbe : « Lelio. Mais qui l'a donc induit telle chose promettre ? / Le messenger. Amour, et les propos tous suerez, à l'entour », *La tragédie de Sophonisbe*, op. cit., fol. 34.

question est celui de Massinissa, tandis que les deux autres notions renvoient aux raisons de l'amour, qui se trouvent chez Sophonisbe. La densité de l'expression vise à frapper l'oreille et l'esprit du spectateur, et à ramasser en une les différentes formules que nous avons relevées. Associée aux « douces parolles », la beauté perd son naturel et s'associe à la tromperie. Les personnages qui entourent Massinissa lui demandent à plusieurs reprises de se ressaisir, et de ne pas se laisser vaincre par cette beauté. Dans cette pièce, la généralisation est moins patente que dans *Aman*, mais apparaît de manière sous-jacente chez Caton :

Caton. Seriez vous bien si mal conseillé de vouloir la guerre contre les
Romains, pour l'amour d'une femme ?¹⁰⁵

Or, Caton demande chez Trissin :

Cat. Forse voler combattere coi Romani
Per questa donna ?¹⁰⁶

Caton insiste sur la disproportion, sensible dans l'opposition du nombre « les Romains » / « une femme », et sur le caractère déraisonnable de cette action. Si le Caton du Trissin utilise le démonstratif « *questa* », chez Mellin, l'article indéfini « une » qui détermine « femme » dévalorise Sophonisbe en l'intégrant dans une catégorie plus large et en rappelant les conséquences désastreuses de la beauté et de l'éloquence féminines en général. Sophonisba est un deuxième exemple, antique, de la puissance de la beauté féminine : elle convainc non pas un, mais deux hommes de trahir leur camp pour la sauver¹⁰⁷. Si elle est finalement contrainte de se suicider, elle aura entre temps démontré sa grande beauté et son éloquence, et partant, la capacité de tromperie traditionnellement associée aux femmes.

iii. L'inconstance des femmes

Diane développe dans *Adonis* une tirade qui dénonce l'inconstance féminine, puisqu'elle explique que Vénus « imite la fortune » en multipliant les Amours¹⁰⁸. Or, une réplique d'Arnésian à Régulus, à l'acte IV de la tragédie du même nom, présente le cheminement inverse. Il affirme que tout le monde connaît la valeur du héros, qu'il a bien mérité de Rome, mais que depuis, « la fortune a changé son visage » :

¹⁰⁵ Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, *op. cit.*, fol. 23r°. En 1584, Mermet ne généralisera plus, *op. cit.*, fol. 46.

¹⁰⁶ Trissin, *La Sofonisba*, *op. cit.*, fol. 20v°.

¹⁰⁷ Scipion note la répétition du procédé de Sophonisba, qui séduit Massinissa après avoir séduit Siphax : « Scipion. Avez vous point noté les parolles de Siphax quand il m'a dict que les persuasions de Sophonisba ont esté les poignants aiguillons qui l'ont incité contre nous : Cela me faict penser qu'il sera bon de pourveoir à ce que ses doulx attraiz ne nous soustraient encore ceste aultre icy », Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, *op. cit.*, fol. 27r°. Chez Trissin : « Catone, udiste il ragionar, che ha fatto / Si face, e come'l dir di Sofonisba / Gli fu contra di noi dui sproni ardenti ? / Pero fia buon veder, che non ci toglia / Quest'altro con le docli sue lusinghe », *op. cit.*, fol. 23r°.

¹⁰⁸ Voir *supra*, p. 147-147.

Arnesian. Mais tu pouvois penser que fortune n'est pas
 Assize en une chaire, ançois tourne ses pas
 Trop püerilement glissantz sur une roue,
 Et que de tous estats sans cesse elle se joue.
 Elle tourne à tous ventz, sa face n'a point d'yeux
 Pour discerner à qui elle doit faire mieux.
 Et bref c'est une femme en ses faicts inconstante,
 Qui tient tout, et n'a rien, qui nuit, et si contente,
 Qui n'a rien de certain que sa légèreté,
 Tantost donnant richesse, et tantost pauvreté.¹⁰⁹

Le discours ne porte pas sur le féminin, mais sur la fortune ; cependant, Arnésian convoque une topique sur le féminin, celle de l'inconstance et de la légèreté. L'image topique de la roue de la fortune n'est pas très présente dans le corpus, peut-être parce qu'elle est plus tardive et n'a pas de garant antique, ou encore parce qu'elle se prête plutôt à des exploitations comiques¹¹⁰. De même, la topique de l'inconstance des femmes reste relativement absente, peut-être parce qu'elle se prête plutôt à des exploitations comiques, notamment autour de l'infidélité. La tragédie possède ses propres règles, qui conditionnent l'image du féminin qui s'y déploie.

iv. Dévotion et superstition

La piété est associée à des personnages féminins, comme Antigone, Iphis, ou encore Jeanne d'Arc qu'il s'agit d'innocenter de l'accusation de sorcellerie. La dévotion, vertu féminine, peut néanmoins aisément se retourner en vice dès lors qu'elle devient superstition¹¹¹. Dans un versant plus sombre, la magie est largement associée au féminin, que l'on songe à la Pythonisse, à Médée ou même à Cléopâtre¹¹² ; la prophétie l'est encore, par

¹⁰⁹ Jean de Beaubrueil, *Regulus*, *op. cit.*, fol. 47.

¹¹⁰ Pour une mise au point sur la fortune depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, voir *La Fortune. Thèmes, représentations, discours*, dir. Y. Foehr-Janssens et E. Metry, Genève, Droz, 2003 et notamment Nicole Hecquet-Noti, « *Fortuna* dans le monde latin : chance ou hasard ? », p. 13-29, ainsi que Jean Wirth, « L'iconographie médiévale de la roue de Fortune », p. 105-129. Nicole Hecquet-Noti montre que l'expression de « roue de la fortune » est attribuée à Cicéron ; elle écrit encore : « En effet, le thème de la *rota Fortunae* est uniquement littéraire à Rome et il n'existe pas de représentation de la roue seule comme symbole de Fortune : dans le monde antique, *Fortuna* est toujours représentée sous les traits d'une femme avec différents attributs : soit la corne d'abondance et le gouvernail lorsqu'il s'agit de la divinité archaïque, soit debout sur un globe ou avec une roue lorsqu'il s'agit de la personnification plus tardive du hasard », *ibid.*, p. 23. Voir également Nathalie Dauvois, « Fortune entre Moyen Âge et Renaissance, la roue, le labyrinthe et le chemin », *L'analisi linguistica e letteraria*, 12, 2004, p. 77-94.

¹¹¹ Voir Ian Maclean, *op. cit.*, p. 20-22. Il écrit « *In some ways the gift of prophecy in women may be compared to that of devotion, although it also relates to the paradoxical status of virtue in women [...]* », p. 21.

¹¹² Voir Jean de La Taille, *Saül le furieux*, *op. cit.* ; La Péruse, *Medee*, *op. cit.* ; Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, *op. cit.* Sur la magie de Cléopâtre, voir notamment Yvan Loskoutoff, « Magie et tragédie : La Cléopâtre captive d'Étienne Jodelle », *BHR*, t. LIII, 1991, p. 65-80.

l'intermédiaire de Cassandre ou d'Olda dans *Josias*¹¹³ ; plus largement, les songes et présages se révèlent à de nombreuses femmes, depuis Anne dans *Didon se sacrifiant*, à Calpurnie, Cornélie et bien d'autres¹¹⁴. La piété cependant n'est jamais désignée comme une vertu féminine dans les tragédies, contrairement à la superstition, notamment autour des récits de songe : néanmoins, puisque le songe est vrai et que ce qui est désigné comme « superstition » est en fait prémonition juste de l'avenir, nous étudierons *infra* ces mentions¹¹⁵.

v. La chasteté, une vertu centrale

Dans le deuxième faisceau de vertus associées au féminin, Maclean relève la chasteté, l'humilité ou encore la charité¹¹⁶. Dans les tragédies, peu de discours associent spécifiquement la chasteté au féminin. Lorsque le chœur de femmes de *L'Iphigène* de Sébillet tient un discours moralisant sur la vertu, il distingue la manière dont les hommes et les femmes la pratiquent, conformément à la source grecque :

Cœur. Suyvre vertu est un grand point :
Pour la femme, qui bien a point
Conduit le fait de son ménage :
Et pour plaisir ne fause point
La loyauté de mariage :
Pour l'homme qui tant lés moiens
Comme lés plus grans citoiens
Garde, et defend, et qui s'applique
A trouver façons et moiens
D'accroître le profit publique.¹¹⁷

La distinction fondamentale est celle de l'espace, mais elle induit la définition de vertus masculines et féminines : là où les femmes se réalisent dans l'espace privé par la chasteté et la fidélité, les hommes démontrent leur vertu dans l'espace public. Plus loin, Agamemnon affirme encore :

Aga. J'estime l'homme sage et pourveu de raison,
Qui nourrit femme honnette et chaste en sa maison :

¹¹³ Pour Cassandre, voir Charles Toutain, *Agamemnon*, Nicolas Filleul, *Achille, tragedie Françoise de Nicolas Filleul Normand, qui a este jouee publicquement au College de Harcourt le 21 Decembre 1563*, Reims, Thomas Richard, 1563. [Consulté en ligne le 11/11/2017. URL : <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10198202.html>] ; Robert Garnier, *La Troade*, *op. cit.* Pour Olda, voir M. Philone, *Josias*, *op. cit.*

¹¹⁴ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op. cit.* ; Marc-Antoine Muret, *Iulius Caesar* et Jacques Grévin, *Cesar*, *op. cit.* ; Robert Garnier, *Cornélie*, *op. cit.*, et Anonyme, *Tragédie nouvelle appelée Pompée*, *op. cit.* ; Robert Garnier, *Antigone*, *op. cit.* ; George Buchanan, *Iephthes*, *op. cit.* ; Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, *op. cit.*

¹¹⁵ Voir *infra*, p. 335-339.

¹¹⁶ Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman*, *op. cit.*, p. 20-27.

¹¹⁷ Thomas Sébillet, *L'Iphigène*, *op. cit.*, fol. 30r°. Euripide fait la même distinction entre les femmes qui doivent garantir leur chasteté dans l'espace privé et les hommes qui doivent contribuer au bien public. Voir Euripide, *Iphigénie à Aulis*, *op. cit.*, v. 569-572, p. 82.

Car trop mieus luy vausît n'avoir aucune femme
Qu'une putain nourri qui luy face diffame.¹¹⁸

Dans les tragédies, les représentants majeurs de la chasteté sont féminins. Ainsi, Hippolyte refuse le contact avec les femmes mais il le fait parce qu'il déteste les femmes, et non par souci moral ou religieux. À l'inverse, Panthée, dans la tragédie éponyme de Caye Jules de Guersens, résiste aux avances de Balthazar puis à celles d'Araspez¹¹⁹ ; le terme de « chasteté » apparaît, selon nos relevés, au moins huit fois, dont une sous la forme de l'adjectif « chaste », tandis que le terme de « pudicité » se trouve deux fois dans cette tragédie qui ne comporte que 708 vers. À la fin de l'acte II, le chœur fait l'éloge de la chasteté décrit comme une « haute roche » qui résiste à tout et loue encore dans le chant final la « chasteté admirable » de l'héroïne¹²⁰. C'est en épouse fidèle à son mari et désireuse de le rejoindre que Panthée meurt à la fin de la pièce¹²¹.

Dans le corpus, Judith est une autre grande figure de la chasteté. Avant d'aller sans soutien dans le camp d'Holopherne, elle demande à Dieu de protéger sa chasteté menacée :

Judith. O Dieu seul, adoré de Simeon mon pere,
Qui lui donnas le glaive afin qu'il le brandist
Jaloux de ton honneur, qu'ardant il deffendist
Contre les estrangers qui avoient violee [*sic*]
Dina sa chere sœur, de chasteté voilee,
Leurs femmes et enfans en proye abandonnant :
Tourne tes yeus sur moy ton secours me donnant.¹²²

Elle ajoute :

Quant à moy, pere saint, preserve mon veuvage
Qu'il ne soit point souillé et qu'il n'entre en servage :¹²³

¹¹⁸ Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, *op. cit.*, fol. 37r°. Pour la source grecque, voir Euripide, *Iphigénie à Aulis*, *op. cit.*, v. 749-750, p. 89. Comprendre pour les derniers vers : « Il lui vaudrait mieux n'avoir aucune femme qu'avoir nourri une putain qui lui fasse honte ».

¹¹⁹ Caye Jules de Guersens, *Panthée, Tragedie, prise du Grec de Xenophon. Mise en ordre par Caye Jule de Guersens*, Poitiers, Marnef et Bouchet, 1571, fol. A4v° et B1r° puis B3r°-C1r°. [Consulté en ligne le 06/12/2018. URL :

https://books.google.fr/books?id=zy8_AQAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=panthée+caye+jules+de+guersens&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjLvXOv77bAhVFvBQKHUECDfAQ6AEIKDAA#v=onepage&q=panthée%20caye%20jules%20de%20guersens&f=].

¹²⁰ *Ibid.*, fol. C1r° et v°.

¹²¹ Voir son monologue au début de l'acte IV, *ibid.*, fol. D1r°-D2v°.

¹²² Adrien d'Amboise, *Holoferne*, *op. cit.*, fol. 16v°. Nous lisons dans la *Bible, Judith*, ch. IX : « O seigneur Dieu de mon pere Simeon qui luy donnas lespee en deffence contre les estrangers qui furent violateurs et descouvrirent par confusion la cuisse de la vierge, et donnas leurs femmes pour proye et leurs filles en captivite, et toutes les despouilles pour les diviser a tes serviteurs, lesquels furent zelateurs de ton zele : je te prie mon Seigneur mon Dieu, ayde moy qui suis veufve », *op. cit.*, DDD., fol. xix. Il semble que ce soit cette dernière proposition qui amène le développement des deux vers suivants.

¹²³ Adrien d'Amboise, *Holoferne*, *op. cit.*, fol. 18r°.

Judith demande à Dieu de conserver son « veuvage », c'est-à-dire la chasteté induite par cet état, qui signe la fidélité conjugale ainsi que la volonté de pureté corporelle. Elle promet à Dieu qu'elle conservera sa chasteté en retour, en employant la figure de l'*adynaton*¹²⁴ :

Judith. Et moy je te promets qu'aux cerces cinq fois deux
S'assembleront plustost tous les abismes creux,
Et qu'on verra plustost les filles de Nerée
Jurer une alliance a la flamme etherée,
Et la terrestre masse aux grand'plaines de l'air,
Et le jour soleillé à la nuit se mesler,
Que mon chaste vouloir vil esclave se rende
Au vouloir d'Holoferne, encore qu'il pretende
« Tout pouvoir dessus moi. La force du vainqueur
Peut bien forcer le cors mais non le chaste cuer.¹²⁵

Judith envisage la possibilité du viol mais indique pouvoir conserver sa chasteté dans tous les cas, comme l'indique la sentence finale¹²⁶. Au-delà de la souillure corporelle, ce qui compte est la chasteté morale, qu'il faut probablement comprendre comme l'absence de désir et de plaisir sexuels. La chasteté de Judith s'oppose au désir d'Holoferne, mis en valeur à plusieurs reprises dans la pièce¹²⁷. Le tyran affirme refuser qu'on force Judith, mais demande, sans percevoir la contradiction, qu'elle soit conduite, bon gré, mal gré, au consentement :

Holoferne. Fay que de son bon gré à moy elle consente.
Je ne veux autrement que sur elle on attente,
Guaigne la par promesse, offre luy tous mes biens,
Je n'entens, et ne veux qu'uses d'autres moiens.
« Amour qui est forcé n'est jamais de durée,
Mais se fane aussi tost que la rose pourprée,
En la gaie saison du printems gracieux.¹²⁸

¹²⁴ Sur cette figure et la dialectique qui s'y déploie entre l'admiration de l'harmonie cosmique et la puissance du désordre, voir Simone Perrier, « Jeux de l'ordre et du désordre. L'*adynaton* dans la poésie lyrique et la tragédie du XVI^e siècle », dans *Ordre et désordre dans la civilisation de la Renaissance*, dir. G.-A. Pérouse et F. Goyet, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1996, p. 223-337.

¹²⁵ Adrien d'Amboise, *Holoferne*, *op. cit.*, fol. 18^o et v^o. Dans la Bible, Judith ne fait pas de déclaration équivalente, cependant, au chapitre XIII, elle indique être contente d'avoir pu conserver sa chasteté, parce que Dieu « na point permis que moy qui suis sa servante jaye este souillee », *op. cit.*, DDDii, fol. 20v^o.

¹²⁶ Cette question est plus explicitement en débat autour de l'histoire de Lucrèce, dès le récit de Tite-Live. Là où on lui dit « *mentem peccare, non corpus, et unde consilium afuerit culpam abesse* », Lucrèce répond : « *ego me etsi peccato absolvo, supplicio non libero ; nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo vivet* » ; « C'est l'âme qui est criminelle et non le corps ; sans mauvaise intention, il n'y a pas de faute » ; « Quant à moi, si je m'absous de la faute, je ne m'affranchis pas du châtement. Pas une femme ne se réclamera de Lucrèce pour survivre à son déshonneur ». Voir Tite-Live, *Histoire Romaine. Tome I. Livre I*, éd. J et G. Baillet, Paris, Les Belles Lettres, 1995, § 58, p. 94. Chez Filleul, le débat apparaît moins nettement, mais Lucrèce considère de toute façon qu'elle ne peut survivre au viol, tout comme chez Ovide (Ovide, *Les Fastes, Tome I. Livres I-III*, éd. R. Schilling, Paris, les Belles Lettres, 1992, livre 2, v. 830, p. 61).

¹²⁷ Voir la tirade d'Holoferne qui ouvre l'acte IV, au cours de laquelle il livre une description pétrarquiste de l'amour, en insistant sur le feu amoureux et sur les effets physiques de la passion, Adrien d'Amboise, *Holoferne*, *op. cit.*, fol. 24^o-25^o.

¹²⁸ *Ibid.*, fol. 25^o. Ici, D'Amboise ne se fonde pas sur le récit biblique.

Holoferne refuse la possibilité du viol, parce qu'il veut obtenir de Judith un amour véritable et durable, mais il pense que l'appât du gain pourra la convaincre, tout comme Vagao, son valet de chambre, qui lui répond :

Vagao. Mais qui seroit la femme à mari tant loyalle
Qui voudroit dedaigner vostre couche royalle ?
Si folle n'est Judith de quitter cet honneur.
Remettez donc sur moy l'affaire, Monseigneur,
Je promets la vous rendre en tout obeissante [...].¹²⁹

Les deux personnages masculins ne comprennent pas la chasteté de Judith. Ainsi, la chasteté n'est pas explicitement désignée comme féminine, mais elle est mise en valeur chez un personnage féminin qui s'oppose à des personnages masculins¹³⁰.

4. L'incapacité juridique et politique

Le discours théologique permet d'établir des vices et vertus de femmes mais a également des conséquences juridiques, puisque la Genèse et son interprétation paulinienne impliquent que la femme doit être soumise à l'époux, et, plus généralement à l'homme, qu'il soit le père, le frère, le mari, ou le roi. La faiblesse physique et morale des femmes se traduit par leur absolue impuissance sociale. Cette incapacité prend dans le corpus deux aspects majeurs. Puisque nous sommes en milieu royal¹³¹, il faut circonscrire le rôle politique des femmes. Or, l'impuissance guerrière des femmes argumente en faveur de leur inaptitude à gouverner : puisque les femmes ne peuvent défendre le peuple, elles ne doivent pas être au pouvoir¹³². Les personnages ne débattent pas explicitement de questions de droit, et le gouvernement des femmes n'est pas explicitement commenté, excepté dans la tragédie de Fronton du Duc sur Jeanne d'Arc, qui défend la loi salique.

¹²⁹ *Ibid.*, fol. 25v°. Là non plus, ces paroles de Vagao ne proviennent pas de la *Bible*.

¹³⁰ Cette association des femmes à la chasteté est parfois non affirmée mais supposée, par exemple dans des stances du chœur d'*Antigone* de Garnier qui chantent les vertus de la Justice : « Chœur. » La mere en seureté / » Garde la chasteté / » De sa fille par elle [la justice] : / » Monstrant au ravisseur / » Le tourment punisseur / » D'un forceur de pucelle », Robert Garnier, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 243r°. D'après Marie-Madeleine Mouflard (*op. cit.*, p. 121), les sources de ce chant « sont confuses » et ne suivent pas Sophocle qui est pourtant le modèle principal de cette deuxième partie de la tragédie. De même, Jean-Dominique Beaudin constate que « ce chœur original n'est imité ni de Sénèque ni de Sophocle », dans *Antigone*, *op. cit.*, p. 230. Le propos ne vise pas à montrer que la chasteté est une vertu féminine, cependant l'exemple choisi est celui des mères qui préservent la chasteté des filles, grâce à la Justice qui a valeur dissuasive pour les hypothétiques « forceur[s] de pucelle ».

¹³¹ Voir notre développement concernant la théorie des personnages des tragédies, *supra*, p. 48-60.

¹³² Sur cette question, voir notamment Thierry Wanegffelen, *Le Pouvoir contesté : souveraines d'Europe à la Renaissance*, *op. cit.* Voir encore Ian Maclean, *op. cit.*, p. 46-81, Evelyne Berriot-Salvadore, *Les Femmes dans la société française de la Renaissance*, *op. cit.*, Meg Lota Brown et Kari Boyd McBride, *Women's Roles in the Renaissance*, *op. cit.*, p. 53-88, ou encore Kathleen Wilson-Chevalier, Éliane Viennot, *Royaume de Fémynie*, *op. cit.*

a. L'enjeu politique : la loi salique¹³³

La plupart des pièces optent pour un sujet issu de l'Antiquité classique ou biblique, et lorsque ce n'est pas le cas, ils évoquent plutôt des lieux lointains (*La Soltane*, *La Tragédie du Roy Kanut*)¹³⁴. Dans *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy* cependant, Fronton du Duc met en scène le passé récent de son pays et défend une certaine vision de la France et de la Lorraine. Dès le premier monologue, à l'acte I scène 1, Louis de Bourbon s'exclame :

Louis de Bourbon. Quoi donc ? pourrons nous veoir la France assubjectie
A ceste nation d'une islette sortie ?
Pour avoir pris d'icy espouse de leurs Roys
Des filles de l'estoc illustre des Valois.
Pour neant donc jadis la sainte Loi Salique
On aura estably, contre le droict inique
Qu'une fille pourroit prétendre à obtenir
Le sceptre d'une gent qui ne peut soustenir
Une femme pour Roy : comme estant convenable
Qu'un cheffz soit ordonné à ses membres sortable,
Membres fortz et virilz obvians aux dangers
De se veoir commander par Princes estrangers.
Si maintenant l'honneur de France tant on souille
Que de changer son sceptre en trop foible quenouille !¹³⁵

Dans une perspective nationaliste, Louis de Bourbon se moque des Anglais, sortis « d'une islette », mais refuse plus profondément le lien dynastique, strictement féminin, qui peut justifier cette sujétion : que le roi d'Angleterre ait épousé Catherine de Valois ne devrait pas le placer dans la succession royale française¹³⁶. Dès lors, il rappelle la loi salique et son fondement : c'est parce que les femmes ne peuvent pas défendre leurs nations qu'elles ne sont pas un chef « sortable », convenable. De même, à la fin de l'acte I, le chœur rappelle à son tour les malheurs provoqués par le conflit entre la France et l'Angleterre, et évoque la « Loy Salique »¹³⁷. À l'acte II scène 5, l'amiral de Culant utilise lui aussi cet argument pour encourager les troupes à l'attaque :

Amiral. Rendez, selon le droict de la Salique loy
Nostre Roy à la France, et la France à son Roy [...].¹³⁸

¹³³ Pour un panorama historique sur cette loi et son « invention », voir Éliane Viennot, *La France, les femmes et le pouvoir. Tome I. L'invention de la loi salique (V^e-XVI^e siècle)*, Paris, Perrin, 2006.

¹³⁴ Pour la description des sujets tragiques, voir *supra*, p. 93-100.

¹³⁵ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, *op. cit.*, p. 4. Le terme de « quenouille » revient fréquemment dans les ouvrages qui font justement l'apologie de la loi salique. Voir Éliane Viennot, *L'invention de la loi salique*, *op. cit.*, p. 570-587 par exemple.

¹³⁶ Voir Todd W. Reeser, *Moderating Masculinity*, *op. cit.*, p. 255 *sqq.* Sur la perspective nationaliste autour de la loi salique, voir également Éliane Viennot, *L'invention de la loi salique*, *op. cit.*, « Vers un mythe national », p. 571-575. Elle montre encore que la loi devient « marque de l'identité française », *ibid.*, p. 599.

¹³⁷ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, *op. cit.*, p. 22.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 46.

Et encore, à la fin de cet acte, le chœur rapporte un discours direct de Jeanne d'Arc au cours duquel elle aurait déclaré qu'il fallait que les Français abrogent les lois :

Chœur. Qui fondent le droit d'une fille :
Car ces viriles nations
Ne veulent point de Roy qui file.¹³⁹

Nous passons des discours implicites aux discours explicites : la mention de la « quenouille » chez Louis de Bourbon, à laquelle fait écho l'idée de « filer » chez Jeanne d'Arc, montre à quel point les activités sont réparties en fonction du genre.

Si cette tragédie défend la loi salique avec une certaine ardeur, elle est la seule du corpus à l'évoquer. La plupart des tragédies situent en effet leur intrigue dans l'Antiquité païenne ou biblique, ce qui exclut l'évocation de cette loi ou des reines françaises. La *Tragedie de feu Gaspar de Colligny* qui met en scène les événements qui précèdent la Saint Barthélémy ne place pas la régente Catherine de Médicis sur la scène, ce qui a pour effet de l'innocenter sur sa participation aux événements, et de rendre Coligny plus monstrueux en montrant qu'il s'attaque à un enfant¹⁴⁰. La propagande contre Catherine de Médicis s'est faite particulièrement farouche autour de cet événement et, si Chantelouve ne l'a peut-être pas complètement anticipé, l'épisode de la Saint Barthélémy est celui qui, dès l'époque et au fil des siècles, constitue le cœur de la légende noire de Catherine de Médicis¹⁴¹. La *Soltane* de Bounin évoque également des événements réels récents mais rejetés dans l'altérité orientale : l'ode à la reine qui précède la pièce, destinée à Catherine de Médicis puisque nous sommes en 1560, indique probablement que la représentation d'une usurpatrice ne vise pas à condamner le gouvernement des femmes en France, sauf à considérer une provocation, dans ce cas dangereuse, de Bounin¹⁴². Globalement, faut-il considérer que les lectures à clef sont possibles ? Dans sa thèse consacrée au personnage de Didon, Laetitia Vedrenne examine l'hypothèse que la reine de Carthage soit un miroir de Catherine de Médicis, mais le rapprochement lui paraît peu probant¹⁴³. Nous l'avons montré ailleurs, si la tragédie intègre des débats et interrogations sur des questions politiques (la limite entre monarchie et tyrannie,

¹³⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴⁰ Voir Lisa Wollfe et Marian Meijer, « Introduction », *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* dans *La Tragédie à l'époque de Henri III. I, op. cit.*, p. 90-91, et Charles Mazouer, « Chantelouve et la Saint-Barthélemy : La Tragédie de Feu Gaspard de Coligny (1575) », dans *Les Écrivains et la politique dans le sud-ouest de la France autour des années 1580. Actes du colloque de Bordeaux (6-7 novembre 1981)*, dir. C.-G. Dubois, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux III, 1982, p. 129-140.

¹⁴¹ Voir Thierry Wanegffelen, *Catherine de Médicis. Le pouvoir au féminin*, Paris, Payot et Rivages, 2005, notamment p. 24-26 et 349-364.

¹⁴² Gabriel Bounin, *La Soltane*, *op. cit.*, fol. A3r°-A4r°. Thierry Wanegffelen a montré qu'en 1560, le gouvernement de Catherine de Médicis était d'ailleurs bien accepté. Voir *Catherine de Médicis, op. cit.*, p. 229-230.

la nécessité de la clémence ou de la rigueur), elle écarte la question du pouvoir féminin même lorsqu'elle représente des reines gouvernantes – ce qui est évidemment une manière de désamorcer toute revendication possible d'un pouvoir des femmes¹⁴⁴. L'enjeu politique du gouvernement des femmes est donc mal représenté dans le corpus, ce qui est en soi signifiant.

b. Le rôle des femmes dans la famille

Au-delà du rôle politique des femmes, ce qui compte est leur action dans le cadre familial : les femmes des tragédies sont des épouses, des mères, des sœurs ou des filles, ce qui engage une série de devoirs et de contraintes.

i. L'obéissance des filles

Plusieurs pièces présentent les relations qui unissent les filles à leurs parents, en les caractérisant essentiellement par l'obéissance due au père notamment. Ainsi, dans *David triomphant* de Louis des Masures, lorsque Mérob et Michol discutent des mérites du héros éponyme, Mérob affirme que son père prendra les décisions relatives à son mariage :

Merob. Le Roy en face à son plaisir
De moy, quand j'auroye à choisir,
Ni lui n'autre je ne desire.¹⁴⁵

Plus généralement, les filles doivent soutenir leurs parents, comme le montre Antigone. Contrairement à Baïf, Garnier ne suit pas uniquement l'*Antigone* de Sophocle mais compile plusieurs pièces antiques pour proposer une image plus complète du parcours du personnage d'Antigone, et partant, de sa piété¹⁴⁶. La pièce s'ouvre sur une scène de dialogue entre Œdipe et Antigone, dont les premiers vers sont traduits de Sénèque :

Edipe. Toy, qui ton pere aveugle et courbé de vieillesse
Conduis si constamment, mon soustien, mon adresse,
Antigone, ma fille, hélas ! retire toy [...].¹⁴⁷

Tout l'enjeu de cette scène réside en ce qu'Antigone veut dissuader son père de mourir, et lui, la convaincre de le laisser faire. Antigone affirme par exemple :

¹⁴³ Laetitia Vedrenne, *Gender and power: Representations of Dido in French tragedy*, op. cit., p. 13 sqq.

¹⁴⁴ Voir notre article à paraître « Pouvoir des femmes sur la scène tragique au XVI^e siècle : Cléopâtre, Didon et les autres ».

¹⁴⁵ Louis des Masures, *David triomphant*, op. cit., fol. 125.

¹⁴⁶ En cela, nous ne partageons qu'en partie l'analyse de Charles Mazouer qui reconnaît la valeur de fil rouge de la piété mais insiste sur le caractère composite de la pièce, qui combine plusieurs sources. Voir Charles Mazouer, « Introduction », dans *La Tragédie à l'époque de Henri III*, 2, op. cit., p. 64 sqq.

¹⁴⁷ Robert Garnier, *Antigone*, op. cit., fol. 208r°. Comme l'indique Marie-Madeleine Mouflard (op. cit., p. 60-61), la source des deux premiers actes de la pièce est *Les Phéniciennes* de Sénèque. Les premiers vers de cette pièce sont : « *Oedipus. Caeci parentis regimen et fessi unicum / patris levamen, nata, quam tanti est mihi / genuisse vel sic, desere infaustum patrem* » ; « Guide d'un père aveugle, unique appui, ma fille, / De mon corps épuisé,

Antigone. Que mes freres germains le Royaume envahissent,
 Et du bien paternel à leur aise jouissent :
 Moy mon pere j'auray, je ne veux autre bien,
 Je leur quitte le reste, et n'y demande rien,
 Mon seul pere je veux, il sera mon partage,
 Je ne retiens que luy, c'est mon seul heritage.¹⁴⁸

La négation exceptive en « ne...que », les adjectifs « seul », ou l'indéfini « autre », mais aussi les parallélismes et chiasmes (« Mon seul pere je veux » / « c'est mon seul heritage »), ainsi que la construction stricte de l'alexandrin autour de la césure pour les quatre derniers vers cités, martèlent la piété filiale d'Antigone¹⁴⁹. Or, après un dialogue qui court sur plus de trois cents vers, Œdipe est persuadé par sa fille, puisqu'il lui déclare : « Je vivray, je mourray, selon qu'il te plaira »¹⁵⁰. À l'acte II, pour convaincre Polynice de ne pas se battre contre Étéocle, Jocaste invoque encore Antigone :

Jocaste. Et par la pieté, par le cœur debonnaire
 De la pauvre Antigone, appuy de vostre pere,
 Rechassez cette armee [...].¹⁵¹

Si Antigone est une fille exemplaire, sa piété filiale ne s'exerce pas seulement à l'égard de son père. Lorsque Jocaste veut mourir à son tour, parce que ses fils se sont battus malgré ses protestations et se sont tués l'un l'autre, Antigone tente d'abord de l'en dissuader, échoue, puis envisage de la suivre dans la mort. Connaissant l'amour d'Antigone pour Œdipe, Jocaste invoque ce dernier pour convaincre sa fille de lui survivre, et l'argument touche Antigone :

Antigone. Hé que feray-je donc ? ô l'estrane destresse !
 Je ne puis estre à l'un que l'autre je ne laisse :
 Si ma mere je suy, desourdissant mes jours,
 Mon pere je lairray despourveu de secours.
 Auquel m'adresseray-je ? auquel auquel, pauvrete,
 Suis-je plus atténue, et suis-je plus sugette ?
 Tous deux je les honore en un devoir egal
 Mais l'un d'eux veut mourir, l'autre plorer son mal [...].¹⁵²

qu'il me fut, même ainsi / Si précieux d'engendrer, quitte un père maudit ! », *Les Phéniciennes*, dans Sénèque, *Tragédies*, op. cit., v. 1-3, p. 80-81.

¹⁴⁸ Robert Garnier, *Antigone*, fol. 209r°. Garnier traduit Sénèque : « *Antigona. Labdaci claram domum, / opulenta ferro regna germani petant : / pars summa magno patris e regno mea est, / pater ipse. Non hunc auferet frater mihi [...]* » ; « Qu'entre eux guerroient pour les riches royaumes / Et le brillant palais de Labdaque mes frères, / À moi échut le meilleur lot du grand royaume / de mon père : mon père. Aucun d'eux ne l'aura [...] », Sénèque, *Les Phéniciennes*, op. cit., v. 53-56, p. 82-83.

¹⁴⁹ En outre, comme le note Œdipe, cette piété est d'autant plus remarquable qu'elle tranche avec le comportement du reste de la famille : « Edipe. O la grande vertu ! bons Dieux ! ce peut-il faire / Que j'aye onque engendré fille si debonnaire ? / Ce peut-il faire hélas ! qu'un licet incestueux / Ait peu jamais produire enfant si vertueux ? », Robert Garnier, *Antigone*, fol. 209v°. Ces vers sont également traduits de Sénèque, *Les Phéniciennes*, op. cit., v. 80-82, p. 84-85.

¹⁵⁰ Robert Garnier, *Antigone*, fol. 214v°. Ce vers respecte l'idée générale, puisqu'Œdipe reste en vie suite aux instances d'Antigone, mais n'est pas directement traduit de Sénèque.

¹⁵¹ *Ibid.*, fol. 221r°. Chez Sénèque, l'idée qu'elle est l'appui du père n'est pas répétée : « *Joc. perque pietatem inclitae / precor sororis* », *Les Phéniciennes*, op. cit., v. 536-537, p. 116-117.

La question pour Antigone est de déterminer de qui elle est la plus « sugette ». Elle décide de vivre pour son père (« Il faut donc, malgré moy, que je survive, hélas !¹⁵³ »), non parce que l'obéissance lui est principalement due, non parce qu'elle-même a envie de vivre, mais parce que son père a plus besoin d'elle que sa mère ; cette première abnégation annonce le geste de piété fraternelle qui va conduire à la mort d'Antigone¹⁵⁴. Hémon, annoncé ainsi par le chœur à Créon, est également caractérisé par sa piété filiale :

Chœur. Voici le pauvre Hemon vostre enfant debonnaire [...].¹⁵⁵

Cependant, Hémon se révolte contre son père dès lors que celui-ci condamne Antigone¹⁵⁶, tandis qu'Antigone reste fidèle à sa famille, jusqu'à en mourir.

Dans *Hecuba* de Bochetel, l'héroïne éponyme tente d'obtenir d'Ulysse l'abandon du projet de sacrifice de sa fille en invoquant, entre autres, cet argument :

Hecuba. C'est tout le mien confort en mes ennuis passez,
C'est le peu de soulas qui reste en ma vieillesse,
C'est ma ville et appuy, ma nourrice et adresse.¹⁵⁷

Hécube, qui a perdu tous ses enfants, compte sur le soutien de Polyxène. Dans *Iephthes*, Iphis tient auprès de ses parents un rôle similaire puisque Storgè décrit sa fille, dès la première séquence chez Buchanan comme celle « *Quae sola spes et familiae solatium / Superest, senectae columen unicum meae* »¹⁵⁸. Cependant, Iphis est à la limite de la transgression de cet ordre familial lorsqu'elle presse son père de répondre à ses questions, ce qu'il ne peut faire puisqu'il lui cache son sacrifice à venir. Il lui répond alors :

Jeph. Haec relinque, filia,
Curanda nobis. Quod puellares decet
Animos et annos, id tuae curae puta.
Iph. Non mihi alienum est quicquid ad patrem attinet.
Jeph. Fateor, sed interim ut domi recte omnia
Sint provide, et morem patri tuo gere.¹⁵⁹

¹⁵² Robert Garnier, *Antigone*, fol. 21v°. Comme l'indique Marie-Madeleine Mouflard (*op. cit.*, p. 68), Garnier paraphrase les plaintes de Déjanire dans *Hercule sur l'Oeta* : « *O misera pietas, si mori matrem vetas / patri es scelestus ; si mori pateris, tamen / in matre peccas ; urget hinc illinc nefas* », [Pseudo-]Sénèque, *Hercule sur l'Oeta*, *op. cit.*, v. 1027-1029, p. 52.

¹⁵³ Robert Garnier, *Antigone*, fol. 229v°.

¹⁵⁴ Anticipant sa mort, Antigone comprend alors avec douleur que celle-ci causera celle de son père. *Ibid.*, fol. 244r°.

¹⁵⁵ *Ibid.*, fol. 240r°. Chez Sophocle, c'est le chœur qui annonce l'entrée d'Hémon en scène, sans proposer apparemment de caractérisation équivalente. Voir Sophocle, *Antigone*, éd. A. Dain et P. Mazon, revue par J. Irigoin, Paris, Les Belles Lettres, 1994, v. 626-630, p. 96.

¹⁵⁶ Nous analysons cette scène *infra*, p. 311-313.

¹⁵⁷ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, *op. cit.*, fol. 23. Bochetel suit Euripide, voir *Hecuba*, v. 279-280, p. 192.

¹⁵⁸ George Buchanan, *Iephthes*, *op. cit.*, fol. 4. « Le seul espoir et la seule consolation qui subsistent pour notre / Famille, l'unique soutien de ma vieillesse », trad. C. Ferradou, *op. cit.*, v. 82-83, p. 147.

¹⁵⁹ George Buchanan, *Iephthes*, *op. cit.*, fol. 20. « Jeph. Ma fille, laisse-moi / M'en occuper. Ce qui convient à une jeune fille de ton âge, / Considère que c'est cela dont tu dois t'occuper. / Iphis. Rien de tout ce qui concerne mon père ne m'est étranger. / Jeph. Certes, mais pour l'instant, veille à ce qu'à la maison tout / Soit en ordre, et

Ce qui « convient » à une jeune fille est de s'occuper des affaires domestiques. Chez Vesel, c'est surtout l'âge d'Iphis qui doit la conduire à se taire :

Jephthe. Laisse-nous-en la charge, fille chere,
Nous y ferons ce qu'il y faudra faire :
De ce qui est à ton aage duisant,
Et ton esprit, va sans plus aduisant.
Iphis. Tout ce qui touche à mon pere s'adresse,
Ce semble, à moy.
Jephthe. Fille, je le confesse
Mais cependant donne ordre à la maison,
Et m'obey comme c'est la raison.¹⁶⁰

Chez Chrestien, nous retrouvons la dimension genrée de la demande d'obéissance :

Jephte. Laisse moy y pourvoir,
Et t'enquier seulement des choses convenables
A l'aage, et à l'esprit des vierges tes semblables.
Iphis. Ce qui touche à mon pere est mon affaire aussi.
Jephte. Il est vray mon enfant, je le confesse ainsi.
Mais cependant aussi, obey à ton pere,
Et va voir au logis s'il y a rien que faire.¹⁶¹

Au début de la scène, lorsqu'Iphis ne comprend pas la distance de Jephté, elle affirme encore la nécessité de l'obéissance aux parents, non en termes de genre mais d'obéissance filiale :

*Iphis. Nam parentum injurias
Aequo necesse est liberi ut animo ferant.*¹⁶²

Chez Vesel, ces vers deviennent des sentences marquées typographiquement et se limitent au seul père :

» Iphis. Car tousjours doit au pere injurieux
» L'enfant se rendre en souffrant gratieux.¹⁶³

De même chez Florent Chrestien :

Iphis. Ce n'est pour vous fascher, car l'enfant debonnaire
Doit prendre en bonne part les injures d'un pere.¹⁶⁴

Les mêmes propos se retrouvent plus loin dans la bouche de Symmachus, qui, même chez Buchanan, n'évoque plus le pluriel neutre « parentes » mais le « pater » singulier et genré :

Symm. Patris autem injuria

plie-toi aux désirs de ton père », trad. C. Ferradou, *op. cit.*, v. 542-547, p. 162. Cette scène est absente du récit biblique. Voir *Juges*, 11, *La bible...*, *op. cit.*, fol. lxxiii.

¹⁶⁰ Claude de Vesel, *La Tragedie de Jephthe*, *op. cit.*, fol. 14v°.

¹⁶¹ Florent Chrestien, *Jephte*, *op. cit.*, fol. D4v°. Pour une étude comparée de la traduction de Chrestien et de la tragédie de Buchanan, voir Carine Ferradou, « *Jephté, tragédie tirée du latin de George Buchanan* : Florent Chrestien traducteur, poète et polémiste », revue en ligne *Études Épistémè*, n° 23, 1^{er} avril 2013. [Consulté le 10/02/2016. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/265>]. Elle montre notamment que la pièce de Chrestien est plus marquée idéologiquement que sa source.

¹⁶² George Buchanan, *Iephtes*, *op. cit.*, fol. 19. « Iphis. En effet, il faut que les enfants / Supportent avec résignation les injustices dont leurs parents sont la cause », trad. C. Ferradou, *op. cit.*, v. 512-513, p. 161.

¹⁶³ Claude de Vesel, *La Tragedie de Jephthe*, *op. cit.*, fol. 13v°.

¹⁶⁴ Florent Chrestien, *Jephte*, *op. cit.*, fol. D4r°.

*Aequi ac iniqui perferenda est liberis.
Proinde patri morigera domum interim
Revise.*¹⁶⁵

Chez Vesel :

Symm. Mais l'enfant doit sans plainte ou fascherie,
Souffrir du pere, encor qu'il l'injurie :
Donc à ton père, ainsi que de raison,
Obeissante accours à la maison :¹⁶⁶

Chez Chrestien :

Symm. Mais aussi c'est raison qu'un enfant debonnaire
Porte patiemment l'injure de son pere,
Soit juste soit inique. Or va t'en vistement
Obéir à ton pere, et reviens promptement.¹⁶⁷

Cette fois donc, tout enfant, garçon ou fille, serait concerné par l'obéissance, strictement dirigée cependant vers le père. L'exemple scénique est pourtant féminin. Iphis a d'ailleurs parfaitement intégré la nécessité de l'obéissance au pouvoir masculin, même si elle peut s'en lamenter. Ne comprenant pas la froideur de son père (qui provient du fait que celui-ci prévoit de la sacrifier), elle émet l'hypothèse que celui-ci doute d'elle :

*Iphis. o foeminarum sorte vulgus aspera
Productum in auras, quas, licet, culpa vacent,
Rumor malignus dente rodit inuido :
Pro facto habetur quicquid ira finxerit
Servi loquacis, quod maritus suspicax
Commentus ipse est, malevola aut vicinia.
Quid suspicetur genitor, in mea manu
Non est. Remedium id arbitror tutissimum,
Intaminata conscientia frui.
Symm. Probe loquuta es digna patre filia
Victore, casta digna matre, et patria.*¹⁶⁸

Chez Vesel :

» O sort commun des femmes affligées,
» De faulx rapports et d'envies rongées,
» D'un serf flateur, d'un soupçonneux mary
» Contre raison, ou d'un voisin marry !
Penser ne peulx que mon pere soupçonne,

¹⁶⁵ George Buchanan, *Iephthes*, *op. cit.*, fol. 21. « Symm. Les injustices dont un père est la cause / Qu'il soit juste ou inique, les enfants doivent les supporter / Sois donc soumise à ton père et pour l'instant rentre / Chez toi », trad. C. Ferradou, *op. cit.*, v. 575-577, p. 163

¹⁶⁶ Claude de Vesel, *La Tragedie de Jephthe*, *op. cit.*, fol. 15r°.

¹⁶⁷ Florent Chrestien, *Jephthe*, *op. cit.*, fol. E1v°.

¹⁶⁸ George Buchanan, *Iephthes*, *op. cit.*, fol. 21. « Iphis. O sort rigoureux qui expose la foule des femmes / À tous les vents ! Même si elles ne sont pas fautives. / La rumeur malveillante les déchire d'une dent jalouse ! / On tient pour avéré tout ce qu'a pu inventer la colère / D'un esclave bavard, ce qu'un mari soupçonneux a / Lui-même imaginé, ou bien des voisins mal intentionnés. / Il n'est pas en mon pouvoir de savoir ce que / Mon père soupçonne. Le plus sûr remède, je crois, / Est de jouir d'une conscience sans tâche. / Symmachus. Tu as fort bien parlé, fille digne d'un père / Victorieux, digne d'une mère vertueuse et de ta patrie », trad. C. Ferradou, *op. cit.*, v. 560-570, p. 162-163.

Ny d'où provient le soupçon qu'on luy donne
 Encontre moy : voyci mon reconfort,
 » Je ne me sens coupable d'aucun tort.
 Symmachus. Tu as bien dict de vainqueur fille digne,
 De mere sage, et de patrie insigne [...].¹⁶⁹

Vesel utilise les guillemets pour marquer la sentence : les femmes sont toujours sujettes aux rumeurs malveillantes. Cependant, la conclusion diffère chez Vesel, puisqu'Iphis n'en tire pas une règle morale mais le constat de sa pureté individuelle ; les derniers guillemets inversés n'ont donc plus lieu d'être ! Vesel efface ainsi la généralisation de la norme morale qui, pour l'Iphis de Buchanan, s'impose à toutes les femmes. De même chez Chrestien :

Iphis. O femmes malheureuses
 O sexe infortuné que les dents envieuses
 De quelque bruit malin rongent incessamment
 Encor qu'elles ne soyent coupables nullement.
 Car on croit pour certain tout ce que l'ire ardente
 D'un vallet babillard contrefait ou invente
 Et tout ce qu'un mari soubçonneux mentiroit
 Et tout ce qu'un voysin envieux mediroit.
 Quant à moy je ne sçay (dont bien fort je m'estonne)
 Que mal c'est que mon pere à ceste heure soubçonne.
 Au fort j'ay ce soulas et remede bien seur,
 Ma bonne conscience empreinte dans mon cœur.
 Sym. C'est bien parlé à toy, ô digne d'un tel pere,
 Digne de ton pais et de ta chaste mere [...].¹⁷⁰

Chrestien, traducteur moins synthétique que Vesel, comprend lui aussi la formule finale d'Iphis non comme une sentence générale, mais comme une affirmation de sa pureté. La traduction érige Iphis en exception, dont les deux traducteurs marquent l'innocence. La conséquence que tire Iphis est instructive : loin de vouloir renverser cet ordre établi, elle en conclut que le comportement des femmes, et, chez les traducteurs, le sien avant tout, doit donc être exemplaire. Or, cette obéissance de la fille au père se comprend dans un cadre politique :

*Paternal authority is also political authority [...]. Because the male, exemplifying the rational element, is superior to the female, exemplifying the passionate element, it is natural, Aristotle writes in the Politics, that he ruled and she be ruled. [...] If these norms are not observed, and a woman rules a man, even within a household, she abuses political propriety and, ultimately, biological nature.*¹⁷¹

¹⁶⁹ Claude de Vesel, *La Tragedie de Jephthe*, fol. 14v°-15r°.

¹⁷⁰ Florent Chrestien, *Jephthe*, *op. cit.*, fol. E1r°.

¹⁷¹ Constance Jordan, *Renaissance Feminism: Literary Texts and Political Models*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1990, p. 24-32 : « L'autorité paternelle est aussi d'ordre politique. Puisque le masculin, exemplifiant la rationalité, est supérieur au féminin, qui exemplifie la passion, il est naturel, écrit Aristote dans la *Politique*, que l'homme commande et que la femme obéisse. [...] Si ces règles ne sont pas observées, et qu'une

De la nature au domaine politique, du domaine politique à l'espace familial, les femmes doivent se soumettre aux décisions masculines. L'obéissance au père ne prend fin que lorsque la fille passe aux mains du mari. Lorsque Clytemnestra demande à son époux Agamemnon où ira Iphigénie lorsqu'elle sera mariée à Achille, il répond :

Agamemnon. Cela touche à l'époux, et à la charge sienne.¹⁷²

Ainsi, dès que la fille quitte le foyer parental, et « Departant d'eus passe en autre famille »¹⁷³, c'est de son mari qu'elle dépend.

ii. Des épouses dépendantes

Chez Grévin, Calpurnie rend compte de la protection que son époux devrait lui apporter dans un dialogue avec la Nourrice :

Calpurnie. Hé ! pauvrete, je suis
Femme du grand Cesar, et vivre je ne puis
Libre de passions, libre de toute crainte,
Qui me detient ainsi qu'une geenne contraincte. [...]
La Nourrice. Que peult-il advenir, pour lamenter si fort,
A la femme de cil qui gouverne le sort ? [...]
Mais pourquoy craignez-vous ? n'estes-vous pas aimee
De vostre grand Cesar, dont la puissance armee
Fait craindre Rome mesme, et qui ha sous sa main
Paisible gouverné tout ce peuple Romain
L'espace de quatre ans ?
Calpurnie. Je n'en suis plus heureuse,
Nourrice, car la craincte est plus imperieuse,
Que le pouvoir d'un Roy.¹⁷⁴

Si la « crainte » rompt la tranquillité de Calpurnie, son mariage avec cet homme puissant qui tient le monde sous sa domination l'avait protégée jusque-là (« Je n'en suis *plus* heureuse »). Chez Muret, la mention était plus discrète. Les premiers vers de la Nourrice chez Grévin sont la traduction presque littérale de ces vers de Muret :

*Nut. Potestne flendum quippiam contingere
Nuptae uiro, qui pene fortunam regit ?*¹⁷⁵

Et Calpurnie ne disait que :

*Cal. Meus ille Caesar, quo mea innixa est salus.*¹⁷⁶

femme dirige un homme, même à l'intérieur de la maison, elle va à l'encontre de l'ordre politique et, à terme, de la nature biologique » (notre traduction).

¹⁷² Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, *op. cit.*, fol. 36r°. Sébillet traduit Euripide, *Iphigénie à Aulis*, *op. cit.*, v. 715, p. 88.

¹⁷³ Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, *op. cit.*, fol. 35r°. Il s'agit de mots du chœur.

¹⁷⁴ Jacques Grévin, *Cesar*, *op. cit.*, fol. 25-26.

¹⁷⁵ Marc-Antoine Muret, *Iulius Caesar*, *op. cit.*, fol. 27. « Nourrice. Quel est donc le malheur qui puisse faire pleurer / L'épouse de celui qui régit presque la fortune ? » (trad. V. Leroux, *op. cit.*, v. 250-251, p. 74-75).

Grévin développe le motif de la protection masculine, mais sous l'angle de l'échec. Lorsque Médée veut apitoyer Créon, elle recourt également à ce lieu commun :

Médée. Ou irai-je, Creon, sans aucune conduite,
Pauvre, seule, éploree ? ou prandrai-je la fuite ?
Bons Dieux ! qui eût pensé qu'une fille de Roi
Peût quelque-fois tomber en un tel desarroi ?¹⁷⁷

Le revers de fortune féminin peut provenir de l'échec des hommes dans leurs devoirs de protection, y compris sur un mode ironique chez la Colchidienne. Chez Sénèque, des vers assez semblables de Médée avaient moins vocation à insister sur son sort présent que sur sa grandeur passée, et dès lors, d'avertir (de menacer ?) Créon de la possibilité de son propre revers de fortune :

*Medea. Quamvis enim sim clade miseranda obruta,
expulsa, supplex, sola, deserta, undique
afflicta, quondam nobili fulsi patri patre
avoque clarum Sole deduxi genus.*¹⁷⁸

La Péruse reprend le portrait que Médée donne d'elle-même mais chez lui, l'héroïne insiste sur sa misère actuelle pour apitoyer Créon et non plus pour le menacer. Chez Euripide, nous retrouvons l'origine de ces propos dans un dialogue de Médée avec les femmes de Corinthe¹⁷⁹. Elle y tient un discours plus long, plus général et plus plaintif, sur la dépendance des femmes, avant d'en arriver au tableau de sa propre solitude. La Péruse suit plutôt Sénèque qu'Euripide, puisque le discours est adressé à Créon, mais il reprend au dramaturge grec la tonalité plaintive du propos.

Si les femmes ont besoin des hommes, elles doivent trouver un recours dès que l'homme auquel elles sont liées, typiquement leur époux ou leur père, est défaillant. Lorsque Clytemnestra demande à Achille de protéger sa fille d'Agamemnon, qui a décidé de sacrifier cette dernière, elle se met à ses genoux pour requérir sa protection :

Cly. A quel temple ou autel aujourd'hui irons-nous,
Nos prières offrir ailleurs qu'à vos genoux,
Qui n'avons autre amy dont nous puissions attendre
Secours, ou de salut espoir aucun prétendre ?
Tout ce que vous voyez est l'emprise vilaine
Du Roy Agamemnon, et de cruauté pleine :
Puis vous voyez aussi qu'ici je suis venue
Loin des miens, femme seule, étrangère, inconnue,

¹⁷⁶ Marc-Antoine Muret, *Julius Caesar*, op. cit., fol. 28. « Cal. Le grand César, dont dépend mon salut » (trad. V. Leroux, op. cit., v. 266, p. 74-75).

¹⁷⁷ Jean Bastier de la Péruse, *Medee*, op. cit., fol. 25.

¹⁷⁸ « Moi qui, quoique écrasée d'un destin pitoyable, / Suppliante, chassée, laissée seule, accablée / De mille maux, n'en ai pas moins brillé jadis, / Née d'un père glorieux, fils du radieux Soleil », Sénèque, *Medea*, op. cit., v. 207-210, p. 142-143.

¹⁷⁹ Voir Euripide, *Médée*, éd. Louis Méridier et alii, Paris, Les Belles Lettres, 2012, v. 230-266, p. 22-27.

Entre soldas cruélz, et toujours prêtz à faire
Quelque mechanceté et outrageus affaire :
Et ne servans de rien sinon quant il leur plait.
Et pourtant, Achillés, si ore il vous déplaît
Me tendre vottre main pour contre eus me defendre,
Je quitte mon espoir : mais s'il vous plait l'entendre
Au besoin de ma filhe et de moy tant grevées,
Par vottre seul secours nous deus serons sauvées.¹⁸⁰

Contrainte par la décision de son mari de venir « Loin des [siens], femme seule, ettrangère, inconnue », Clytemnestra s'est mise en danger, ce qui, joint à un geste de soumission contraire à son rang, témoigne de la gravité de sa situation. Achille est son dernier « espoir » : puisqu'Agamemnon fait défaut à ses devoirs d'époux et de père, Clytemnestre a besoin de la protection d'un autre homme.

Sophonisba montre une femme épouser un homme en vue de gagner sa protection¹⁸¹. Lorsque l'héroïne éponyme apprend que son époux Siphax est vaincu des Romains, elle veut à tout prix échapper à la servitude et cherche secours auprès de Massinissa. Elle le convainc en deux temps. D'abord, elle lui demande sa protection :

Mais si à une prisonniere estant à la discretion d'autrui est permis de parler,
et de supplier, je vous requiers une seule grace, c'est qu'il vous plaise
ordonner à ma personne condition telle que bon vous semblera : pourveu que
vous ne souffriez que je vienne à la puissance et servitude d'aucun Romain.
Vous seul au monde, Seigneur, me pouvez delivrer de ce joug. Et en cela
seulement je vous supplie, par la hauteur de vostre fortune, et de ce degré
royal, ou bien peu devant je me suis veue aussi.¹⁸²

Sophonisba acceptera n'importe quelle « condition » hormis la servitude à Rome. Elle flatte Massinissa, en insistant sur sa fortune et son « degré royal », et Massinissa accepte sa première demande. Elle va alors plus loin :

Car qui ausera debatre qu'il ne vous appartienne bien, oultre le principal du
buttin, avoir une femme en vostre disposition ?¹⁸³

Se décrivant comme une partie du « buttin », Sophonisba se met à la « disposition » du vainqueur, qu'elle appelle plus bas son « refuge » et son « port »¹⁸⁴. Massinissa lui promet sa protection, et l'épouse en secret. Cependant, la question de l'appartenance de Sophonisba

¹⁸⁰ Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, op. cit., fol. 43r°. Voir Euripide, *Iphigénie à Aulis*, op. cit., v. 900-916, p. 96.

¹⁸¹ Nous avons étudié la puissance de la beauté de Sophonisbe sur Siphax et Massinissa *supra*, p. 169-171.

¹⁸² Mellin de Saint Gelais, *Sophonisba*, op. cit., fol. 15v° et 16r°. Chez Trissin : « *Pur s'a prigion, ch'e posto in forza altrui / Lice parlare, e supplicare al nuovo / signor de la sua vita, e de la morte ; / I chieggo a voi quest'una gratia sola / La qual'e, che vi piaccia per voi stesso / Determinare a la persona mia / Qualunque stato, al voler vostro aggrada / Pur che non mi lasciate ir ne le mani, / E ne la servitu d'alcun Romano. / Da lei Signor potete liberarmi / Voi solo al mondo ; et io di ciò vi priego / Per la Regale, e gloriosa alteza / Ne la qual poco avanti anco noi summo [...]* », op. cit., fol. 10r°.

¹⁸³ Mellin de Saint Gelais, *Sophonisba*, op. cit., fol. 12r°. Chez Trissin : « *Qual'è colui, ch'ardisea contradiriu, / Che non debbiare far cotanta preda. / Prender una sol donna oltra la sorte ?* », op. cit., fol. 11v°.

¹⁸⁴ Mellin de Saint Gelais, *Sophonisba*, op. cit., fol. 12v° ; « *refugio* » et « *porto* » chez Trissin, op. cit., fol. 11v°.

continue d'être posée par les hommes de la pièce. Lorsque Lélius arrive, il considère d'abord qu'elle ne diffère pas des autres prisonniers, ce que conteste Massinissa :

Massinissa. Ceste cy ne se doit nullement mettre au rang des prisonniers, car elle est ma femme.

Lélius. Comment vostre femme, ne l'est elle pas de Siphax ?

Massinissa. Elle estoit premierement à moy, mais Siphax me l'osta : et maintenant avec vostre aide je l'ay recouverte.

Lélius. Je n'ay point à m'enquérir de ce qui s'est faict par ci devant : elle s'est trouvée femme de Siphax, lequel, son royaume, sa femme, ses enfans, et ses tresors appartiennent au Senat et peuple de Rome.

Massinissa. Elle n'est plus à Siphax, mais à moy qui l'ay espousée comme chacun l'a veu.¹⁸⁵

Massinissa rappelle que Sophonisbe lui était fiancée avant d'épouser Siphax : pour lui, ces fiançailles justifient qu'il la retrouve une fois Siphax vaincu – Scipion lui répondra plus loin que les fiançailles n'équivalent pas au mariage, et que Massinissa n'avait d'ailleurs jamais revendiqué de droits sur elle¹⁸⁶. Lélius considère que, puisque Rome a vaincu Siphax, Sophonisbe fait légitimement partie du butin. Dans tous les cas, à la suite du Trissin, Sophonisbe est grammaticalement en position d'attribut du sujet (« elle est ma femme » ; « ne l'est elle pas de Siphax »), d'attribut de l'objet (« elle s'est trouvée femme de Siphax »), de sujet de verbes d'appartenance (« elle estoit à moy » ; « elle n'est plus à Siphax, mais à moy »), ou encore de COD (« me l'osta » ; « je l'ay recouverte » ; « moy qui l'ay espousée »). Massinissa dit encore : « j'ay prins ma femme qu'un autre m'avoit emblée »¹⁸⁷ : les verbes « prendre » et « embler », la fonction de COD de Sophonisba (« ma femme » ; « qu' ») montrent encore que l'enjeu est de savoir à qui la reine appartient. C'est encore ce qui permet à Lélius d'accuser Massinissa de vol, puisque Sophonisba :

en premier lieu vous est mortelle ennemye, et puis esclave du peuple romain, pour lequel recompenser du Roiaume ou il vous a remis, et de cestuy ci qu'il vous a octroïé, vous le voulez frauder d'une prisonniere, et l'espouser estant encores en armes contre le debvoir, et sans en demander nostre advis.¹⁸⁸

Sophonisba prouve encore que les femmes ont besoin du soutien des hommes. Lorsque ses « dames » apprennent que Massinissa a cédé, elles se lamentent : « Ceste pauvre dame n'a

¹⁸⁵ Mellin de Saint Gelais, *Sophonisba*, op. cit., fol. 19v°. Chez Trissin : « *Lel. Costei non si dee porre infra i prigioni / Per modo alcun, pero ch'ella e mia moglie. / Com'esser puo, ch'e moglie di Syphace ? Mas. Voi devete saper, come fu prima / Mia sposa, poi Syphace me la tolse, / Hor col vostro favor l'haggio ritolta. / Le. Non ho da ricerca, che si sia fatto / Questi anni avanti ; a me sol basta, ch'ella / E di presente moglie di Syphace ; / Il qual esser intendo de i Romani / Col Regno, con la donna, e coi thesori. / Non e piu di Syphace, anzi ella e mia. / Ch'io l'ho sposata, come ogniuno ha visto* », op. cit., fol. 18r°.

¹⁸⁶ Mellin de Saint Gelais, *Sophonisba*, op. cit., fol. 30v° sqq.

¹⁸⁷ *Ibid.*, fol. 29v°. Chez Trissin : « *mi ritolsi / La moglie mia, ch'altrui m'havea rubbata* », op. cit., fol. 24v°.

¹⁸⁸ Mellin de Saint Gelais, *Sophonisba*, op. cit., fol. 20r° et v°. Chez Trissin : « *Che v'è mortal nimica ; e poscia e serva / Del popolo di Roma, il qual v'ha dato / Il regno, e vi puo dar cosa maggiore. E quasta voi sposaste in mezo l'arme / Senza aspettarci ; e nel nimico albergo / Celebraste le noze [...]* », op. cit., fol. 18v°.

homme qui parle pour elle »¹⁸⁹. Massinissa ne pouvant la protéger, il ne peut plus que lui fournir le poison qui lui permettra de mourir pour échapper à la domination romaine : l'absence de protection masculine est fatale à Sophonisba.

iii. La revalorisation du mariage chez Théodore de Bèze

Les tragédies se consacrent le plus souvent à des mariages qui échouent ou du moins, qui sont mis en difficulté, et ce d'autant plus que la plupart des tragédies situent leur action dans l'Antiquité païenne. Une de nos tragédies fait exception, en donnant une image fugace mais nette du bonheur conjugal : il s'agit d'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, qui insiste sur le bonheur conjugal des époux avant le sacrifice d'Isaac. À la Renaissance, la vision du mariage se transforme sous l'impulsion de la Réforme, qui entend réhabiliter le mariage contre le célibat, tout en lui déniait le statut de sacrement¹⁹⁰. Théodore de Bèze, réformé contraint à l'exil suisse, rend compte d'une vision toute singulière, pour le corpus, du mariage. La pièce confirme dès son ouverture la solidarité des époux. Après trente vers d'Abraham, Sara sort de la maison et rejoint son époux. Pensant être seule, elle loue Dieu d'abord seule, puis avec son époux :

Abraham. Approche-toy, et tous deux en ce lieu
Reconnoissons les grans biens faicts de Dieu.
Commune en est à deux la jouissance,
Commune en soit à deux la cognoissance.¹⁹¹

Abraham signale la « communauté » de leurs destins. L'anaphore, le parallélisme de construction et l'inversion insistent sur l'adjectif qualificatif attribut « commune ». Avec l'attribut quantifiant accessoire « à deux », l'adjectif « commune » attribut du sujet est encore renforcé, presque sur le mode du pléonasme. Le parallélisme oppose le présent de l'indicatif qui fait le constat des bienfaits de Dieu, et le présent du subjonctif qui enjoint aux louanges de Dieu. Or, juste après ce passage se trouve le « Cantique d'Abraham et de Sara », parole partagée par les époux. Ce cantique insiste sur le « nous » : comme pronom et déterminant sujet, objet et possessif, la quatrième personne apparaît quatorze fois sur soixante-six vers – auxquelles s'ajoutent les quatre verbes conjugués à la quatrième personne sans pronom sujet.

¹⁸⁹ Mellin de Saint Gelais, *Sophonisba*, op. cit., fol. 34r°.

¹⁹⁰ Sur ce point, voir M. T. Jones-Davis (dir.), *Le Mariage au temps de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1993, et notamment J. Ridé, « Martin Luther et le mariage », p. 229-239, Richard Crescenzo, Marie Roig-Miranda, Véronique Zaercher (dir.), *Le Mariage dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles : réalités et représentations*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2003, 2 volumes. Nous avons également consulté avec profit André Burguière, *Le Mariage et l'Amour en France, de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Seuil, 2011 et François Lebrun, *La Vie conjugale sous l'Ancien régime*, Paris, Armand Colin, 1998.

¹⁹¹ Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, op. cit., fol. 15.

L'idée est de rappeler l'arrière-plan du récit biblique, des événements racontés par la Genèse qui ont mené Sara et Abraham jusqu'au présent de la scène. Or, Bèze y revalorise le rôle de Sara. Nous avons dans la pièce :

Las, Seigneur, qu'estions-nous,
Que nous as entre tous
Choisiz et retenuz ? [...]
Tiré nous a des lieux
Tout rempliz de faux dieux [...]¹⁹²

Là où nous avons dans la Bible :

Or le Seigneur dist à Abram : Va t'en de ta terre et de ton parentage, et de la maison de ton pere en la terre que je te monstrey [...] Adonc Abram estoit eage de septante cinq ans quand il sortit hors de Haran; et print Sarai sa femme [...]¹⁹³

Dans la Genèse, l'élection est celle d'Abraham – Sara est emmenée par Abraham dans ses aventures. Dans la pièce, le « nous » égalise le rôle des deux personnages. En outre, si le cantique rend compte du passé du récit biblique des époux et insiste sur le rôle de Sara, il permet également de représenter sur la scène un chant partagé. Nous sommes à la charnière du passé biblique et du présent scénique : les voix s'unissent pour dire la communauté du sort passé. Ce passage représente la communauté conjugale, point important de la conception calviniste de la vie du croyant, tout en invitant le spectateur à percevoir la place de Sara dans l'histoire d'Abraham. Après le Cantique, Abraham conclut :

Abraham. Or sus Sara, le grand Dieu nous benie,
A celle fin que durant ceste vie
Pour tant de biens que luy seul nous ottroye,
A le servir chacun de nous s'employe.
Retirons nous, et sur tout prenons garde
A nostre filz, que trop ne se hazarde,
Par frequenter tant de malheureux hommes,
Parmy lesquels vous voyez que nous sommes.
Un vaisseau neuf tient l'odeur longuement
Dont abbreuvé il est premierement.
Quoy qu'un enfant soit de bonne nature,
Il est perdu sans bonne nourriture¹⁹⁴.

Ce à quoi Sara répond :

Sara. Monsieur, jespere en faire mon devoir,
Et pour autant quen luy nous devons veoir
De nostre Dieu le vouloir accomplir,
Seure je suis qu'il prendra si bon ply,
Et le Seigneur si bien le benira,
Qu'à son honneur le tour se conduira.¹⁹⁵

¹⁹² *Ibid.*, fol. 16.

¹⁹³ Genèse 12, dans *La Bible qui est toute la sainte escripture*, *op. cit.*, fol. 3v°.

¹⁹⁴ Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, *op. cit.*, fol. 18.

Théodore de Bèze représente une vie conjugale et familiale épanouie avant le drame qui se prépare, avec des parents qui rappellent leur mission éducative, consistant à donner « bonne nourriture » à leur enfant et lui faire prendre un « bon ply ». Cette représentation du bonheur conjugal, qui renvoie au moins en partie aux convictions religieuses de l'auteur, reste une exception dans le corpus.

iv. L'amour des mères¹⁹⁶

Filles de leur père et femmes de leur époux, les femmes sont aussi mères de leurs enfants, pour le meilleur et pour le pire. Dans *L'Iphigene* de Sébillet, lorsque Clytemnestra fait tout pour sauver sa fille, le chœur commente :

Le Cœur. Le cher enfantement
Ha naturellement
Une grande efficace :
Et fait que les esprits
Dés mères soient tant pris
De l'amour de leur race,
Qu'elles aiment trop mieus
Leurs enfans que leurs yeus,
Voire plus que soy même :
Et son les veut grever,
Elles pour les sauver
Endurent pêne extrême.¹⁹⁷

Le présent de vérité générale, les articles définis à valeur universelle (« dés mères »), ainsi que la structure de la phrase sous forme de raisonnement avec consécutive (« tant... que »), montrent la valeur générale du propos, qui assène le caractère « naturel » de l'amour maternel. De même dans les *Juifves*, Amital demande au Prévost d'excuser ses sentiments, lors d'une scène d'adieux pathétiques des mères aux enfants, en ces termes :

Amital. Excusez s'il vous plaist la tendreur maternelle.
Prévost. Las ! je l'excuse bien, c'est chose naturelle.¹⁹⁸

La rime accentue le rapprochement entre les deux termes : l'amour maternel est un fait de nature. Dans *La Famine*, tragédie dont, d'après la critique, l'amour maternel est le sujet

¹⁹⁵ *Ibid.*, fol. 18-19.

¹⁹⁶ Sur ce point, voir notamment Evelyne Berriot-Salvadore, *Un corps, un destin, op. cit.*, Troisième partie, « La femme mère », p. 109-196.

¹⁹⁷ Thomas Sébillet, *L'Iphigene, op. cit.*, fol. 43v° et 44r°. Sébillet développe un commentaire qui tient sur deux vers chez Euripide et qui est prononcé par le Coryphée. Voir Euripide, *Iphigénie à Aulis, op. cit.*, v. 917-918, p. 96.

¹⁹⁸ Robert Garnier, *Les Juifves, op. cit.*, fol. 286r°. Nous n'avons pas trouvé la source précise de ces deux vers.

principal¹⁹⁹, le chœur justifie à l'acte IV la résistance de Rézèfe et Mérobe par l'affirmation de la force de l'amour maternel :

Chœur. Voyez combien l'amour, que porte
Une mere à son enfant, est forte,
Amour qu'on ne peut demouvoir,
Ny par glaive, genne, ou menasse,
Ny par le foudroyant pouvoir
D'un tyran, ny par son audace.

La force de cet amour évoque pour le chœur les comparants de la « Lionne », de la « Tygresse » et du « Pellican » qui défendent leurs enfants : ces comparants renvoient à l'idée de nature, d'une nature sauvage. Le chœur poursuit :

Ceste amour a fait que les meres,
N'obeirent aux loys severes
Du brave Empereur de Menfis,
Qui pour perdre nostre semence,
Vouloit que d'Israel les fils
Mourussent tous à leur naissance.²⁰⁰

Si l'amour maternel est naturel, le revers de cette naturalité est une bestialité contraire aux lois sociales et politiques : l'amour maternel est valorisé par les pièces, mais, dès lors qu'il entre en contradiction avec le devoir politique, il devient agent de transgression, justement parce qu'il est, pour les femmes, plus fort que le devoir :

Mérobe. Verray-je donc mourir les enfans nostres
Incontinent pour donner vie aux autres ?
Non, non, l'amour de mes fis est plus forte
Que celle-là qu'à mon pais je porte.²⁰¹

Mérobe préfère la vie de ses enfants à celle des « autres », de la multitude dont elle a pourtant la responsabilité. L'amour maternel montre que les femmes sont soumises à la passion et non à la raison : en étant de bonnes mères, les femmes de tragédies oublient parfois l'intérêt commun. Ainsi, le lieu commun de l'amour maternel peut conduire à la remise en cause de la sujétion à l'époux : même lorsque le lieu commun est positif, il peut avoir son revers négatif.

Que penser alors des pères ? On leur impute la cruauté lorsqu'ils veulent sacrifier leur enfant, ainsi de Clytemnestre à Agamemnon :

Clytemnestra. Ma pauvre filhe, hélas, il t'avoit faite :
Et de sa main luy même t'a défaitte
Ton cruél père.²⁰²

¹⁹⁹ Sur l'amour maternel comme sujet principal de la tragédie, voir Daley Tatham Ambersley, *Jean de La Taille (1533-1608), étude historique et littéraire* [1934], Genève, Slatkine Reprints, 1998, p. 161.

²⁰⁰ Jean de La Taille, *La Famine*, op. cit., fol. 27v° et 28r°.

²⁰¹ *Ibid.*, fol. 12v°.

²⁰² Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, op. cit., fol. 55v°. Sébillet suit d'assez près Euripide, *Iphigénie à Aulis*, op. cit., v. 1177-1178, p. 106.

La rime inclusive et dérivative sur faite/défaite montre le caractère monstrueux de l'infanticide. L'amour paternel est-il moins naturel que celui des mères ? Quelques tragédies insistent sur l'amour paternel, qualifié de « naturel » dans *Holoferne* de d'Amboise à l'acte II²⁰³. De même, les pères comme Jephté, Agamemnon, Priam ou encore Abraham, qui doivent sacrifier leurs enfants, marquent souvent leurs réticences, qui viennent de cet amour paternel. C'est moins cet amour que ses conséquences qui diffèrent d'un sexe à l'autre : là où les mères font passer l'amour maternel avant les devoirs conjugaux et politiques, les pères pensent avant tout au bien public²⁰⁴.

Les tragédies véhiculent l'idée de la dépendance des femmes, même si Théodore de Bèze montre qu'elle n'est pas incompatible avec un certain bonheur conjugal. Or, si cette dépendance découle de la conception biblique de l'infériorité des femmes, elle provient encore de leur supposée faiblesse physiologique, également rappelée dans les tragédies par l'intermédiaire du discours médical.

5. L'infériorité physiologique : traces du discours médical

C'est finalement la conception biologique des hommes et des femmes qui définit leurs différences et ancre l'idée d'une infériorité des femmes²⁰⁵. Comme l'a montré Florence de Caigny à la suite d'Olivier Millet²⁰⁶, les manifestations physiques des passions dans la tragédie accompagnent le deuil, la peur et l'amour. C'est d'ailleurs l'amour qui fait l'objet de l'enrichissement le plus fort par rapport à la source sénéquienne ; Florence de Caigny parle alors d'un « imaginaire littéraire médical »²⁰⁷, sensible notamment dans l'accumulation des

²⁰³ Adrien d'Amboise, *Holoferne*, *op. cit.*, fol. 10v°. Nous lisons : « Au naturel amour qu'au filz porte le pere ».

²⁰⁴ Cela conduit à distinguer le sacrifice des enfants par les pères de l'infanticide maternel, ce que nous étudions *infra*, p. 393-395.

²⁰⁵ Sur cette question, voir notamment Evelyne Berriot-Salvadore, *Un corps, un destin*, *op. cit.*, et Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman*, *op. cit.*, p. 28-46. Pour des ouvrages portant sur cette question mais moins directement liés à notre sujet, nous pouvons citer Kathleen P. Long (dir.), *Gender and scientific Discourse in Early Modern Culture*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2010, qui explore la place des femmes dans l'alchimie et l'obstétrique aux XVI^e et XVII^e siècles, ou encore Katharine Park, *Secrets of Women*, *op. cit.*, qui revient sur la dissection spécifique des corps féminins en Italie entre le XIII^e et le XVI^e siècle. Voir encore Katharine Park, Lorraine Daston (dir.), *The Cambridge History of Science*, vol. 3 : *Early Modern Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, et notamment Dorinda Outram, « Gender », p. 797-817.

²⁰⁶ Olivier Millet, « La représentation du corps souffrant dans la tragédie humaniste et baroque (1550-1630) » dans *Par Ta colère nous sommes consumés*, *op. cit.*, p. 87-100 ; Florence de Caigny, *Sénèque le tragique en France (XVI^e-XVII^e siècles)*, *op. cit.*, p. 300-315.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 311. Pour un exemple de la description physique des effets de la peur, voir par exemple le songe de Cornélie, dans Robert Garnier, *Cornélie*, *op. cit.*, fol. 46v°-47r°. Pour un exemple des symptômes physiques de l'amour, voir la description de Phèdre par la nourrice dans Robert Garnier, *Hippolyte*, dans *Les Tragedies de Robert Garnier*, *op. cit.*, fol. 132v°-133v°.

organes touchés²⁰⁸. Nous en trouvons plusieurs exemples dans les tragédies, mais cette évocation des organes n'a pas de dimension genrée ; il n'est évidemment pas question des organes sexuels qui différencient biologiquement le féminin du masculin. En revanche, les humeurs et des tempéraments, concepts issus de la médecine de Galien, qui reste le modèle médical principal à la Renaissance, sont très présents dans les pièces²⁰⁹. Nancy G. Siraisi définit le tempérament (« *complexion* ») comme « *the balance of the qualities of hot, wet, cold and dry resulting from the mixture of the elements in the human body* »²¹⁰. Elle rend compte de la complexité du tempérament, qui touche à plusieurs outils de description du corps humain (physiologie, anatomie) et qui oscille entre le général et le particulier. L'idéal consiste dans la recherche du bon équilibre entre les différentes humeurs, qui caractérise la bonne santé. Cependant, le tempérament est propre à chaque individu d'abord – ce qui engage une adaptation des méthodes thérapeutiques – et à diverses circonstances externes ensuite : l'environnement, l'âge, les événements particuliers peuvent induire des changements de tempérament chez l'individu. Le sexe est un autre critère important, puisque « la femme, de nature “froide et humide”, possède des parties spermatiques également plus froides que celles de l'homme “chaud et sec” »²¹¹. Or, d'après le texte même de Galien, cette différence de température fonde la hiérarchie des sexes : « La femelle est plus imparfaite que le mâle, pour une et principale raison, à savoir pource qu'elle est plus froide »²¹². Cette théorie des tempéraments suffit d'après Elsa Dorlin à fonder une différence biologique et ontologique des hommes et des femmes à la Renaissance²¹³, et dès lors à contredire le « modèle unisexe » mis en valeur par Thomas Laqueur, d'après lequel les organes génitaux féminins ne sont que le

²⁰⁸ « Mais, bien plus que l'auteur latin, ses imitateurs insistent sur les organes atteints par ce mal : poumons, estomac, cœur, poitrine, reins, os, moelle, entrailles, sang. Ce sont les organes vitaux qui sont touchés. », Florence de Caigny, *op. cit.*, p. 308.

²⁰⁹ Voir par exemple Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman, op. cit.*, p. 29. Pour le temps plus long de la formation de la médecine européenne depuis l'Antiquité, voir Nancy G. Siraisi, *Medieval and Early Renaissance Medicine. An introduction to knowledge and Practice*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1990, notamment p. 1-16. Sur la notion de tempéraments depuis Aristote, voir également Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. F. Durand-Gogaert et L. Evrard, Paris, Gallimard, 1989, notamment la première partie, p. 27-197. Les auteurs décrivent, essentiellement sous l'angle de la bile noire et de la mélancolie, l'évolution de la doctrine des tempéraments, qui, pour eux, « constitue l'un des aspects les plus constants, et à certains égards, les plus conservateurs, de la culture moderne », *ibid.*, p. 194.

²¹⁰ « L'équilibre des qualités de chaleur, humidité, froidure et sécheresse qui résulte du mélange des éléments dans le corps humain », *Medieval and Early Renaissance Medicine, op. cit.*, p. 101.

²¹¹ Evelyne Berriot-Salvadore, *Un corps, un destin, op. cit.*, p. 23. Voir encore sur cette question Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman, op. cit.*, p. 31-35.

²¹² Galien, *De l'usage des parties du corps humain*, Lyon, 1566, Livre XIV, ch. VI, p. 833, cité par Evelyne Berriot-Salvadore, *Un corps, un destin, op. cit.*, p. 23.

²¹³ Elsa Dorlin, *La Matrice de la race : généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris, La Découverte, 2006.

modèle inversé de ceux des hommes²¹⁴. Au-delà de la théorie des tempéraments, l'étude des textes scientifiques contemporains montre que ce modèle n'est pas complètement valide sur le plan anatomique²¹⁵. Si les tempéraments permettent de différencier le masculin et le féminin, ils engagent une opposition biologique, mais également une différenciation psychologique et physique, et sociale, des hommes et des femmes :

il existe une littérature considérable qui rattache les humeurs froides et humides, censées dominer le corps des femmes, à leurs qualités sociales – tromperie, caractère changeant et instabilité – tandis que les humeurs chaudes et sèches chez les hommes expliquent prétendument leur honneur, leur vaillance, la force musculaire en même temps que la fermeté générale du corps et de l'esprit.²¹⁶

La théorie des tempéraments fonde plusieurs stéréotypes importants pour l'opposition des hommes et des femmes. Les deux éléments importants de définition du féminin, l'humidité et le froid, apparaissent en tragédie, mais de manière problématique. L'autre aspect important de la médecine de la Renaissance, lié à celui-ci, qui est la différence des quatre humeurs (« *specific bodily fluids essential to the physiological functioning of the organism* »²¹⁷), est présent dans le corpus, notamment sous la forme de la bile noire, mais ne sert pas *a priori* à différencier les hommes et les femmes.

a. Humidité : les larmes des femmes

Les femmes utilisent les larmes pour amollir les hommes :

Cleopatre. Au moins, Cesar, voy la pauvre foiblette,
Qui à tes pieds, et de rechef se jette :
Au moins Cesar, des gouttes de mes yeux
Amolli toy, pour me pardonner mieux :
De cette humeur la pierre on cave bien,
Et sus ton cœur ne pourront elles rien ?²¹⁸

Si l'homme est fait de pierre, les pleurs féminins ont pour objectif d'« amollir » la roche, de faire sortir l'homme de son âpre minéralité et de le faire entrer dans la mollesse. La

²¹⁴ Il écrit par exemple : « C'était le genre qui était fondateur, quand le sexe n'en était que la représentation. C'est à cette grille imaginaire du sexe que je donnai le nom de "modèle unisexe" avant d'entreprendre d'en retracer la chute. », Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe*, op. cit., p. I-II.

²¹⁵ Voir notamment Katharine Park, Robert A. Nye « Destiny is Anatomy. *Making Sex : Body and Gender from the Greeks to Freud* by Thomas Laqueur », *The New Republic*, 18 February 1991, p. 53-57 pour une contestation du modèle. Katharine Park écrit encore : « Malgré tout ce qui a été écrit sur ces expressions de l'homologie entre les organes génitaux mâle et femelle, il convient de ne pas y voir la preuve de l'existence d'un modèle « unisexe » du corps humain qui aurait caractérisé la période écoulée entre Galien et le XVIII^e siècle, comme l'a soutenu avec le plus de succès Thomas Laqueur », *Secrets de femme*, op. cit., p. 160. Voir encore Dominique Brancher, *Équivoques de la pudeur. Fabrique d'une passion à la Renaissance*, Genève, Droz, 2015, p. 265-278.

²¹⁶ Thomas Laqueur, op. cit., p. 124.

²¹⁷ « Les fluides corporels spécifiques essentiels au fonctionnement physiologique de l'organisme », Nancy G. Siraisi, *Medieval and Early Renaissance Medicine*, op. cit., p. 104. On différencie sang, flegme, bile noire et bile jaune.

métaphore utilisée par Cléopâtre se trouve dans la bouche d'Anne dans *Didon se sacrifiant*. À l'acte III, Énée énonce la nécessité de la rigueur :

Énée. Cessons donc de plorer, tant plus nous plorerons,
Et plus nostre tourment dans nous nous graverons.
Le pleur qui peu à peu sus nostre face coule,
Et jusqu'à l'estomach, sa ressource, se roule,
Pour derechef entrant et montant au cerveau
Redescendre par l'œil, nous mange, comme l'eau
Qui aux jours pluvieux des goustieres degoute,
Mange la dure pierre en tombant goutte à goutte.
Cessons cessons.²¹⁹

Énée reprend une description physiologique, classique pour le XVI^e siècle, du phénomène des larmes : le mouvement est circulaire, puisque la larme tombe de l'œil, repasse par le cœur ou l'estomac, monte au cerveau, puis tombe à nouveau de l'œil. Énée sent le danger représenté par l'eau, veut y échapper : les pleurs ne servent qu'à augmenter la souffrance. Anne lui répond, comme Cléopâtre à César :

Anne. La pluye goutte à goutte un marbre caverait,
Et quasi un torrent de nos yeux, ne sçauroit
Mordre dessus ton cœur, plus felon que je cuide [...].²²⁰

Énée est littéralement plus dur que la pierre. L'opposition de genre recoupe l'opposition des éléments : la femme est associée à l'eau et l'homme à la pierre. Or, l'homme n'est-il pas normalement un être chaud ? Si les auteurs de tragédies emploient le vocabulaire médical qui est à leur disposition, celui-ci permet essentiellement d'envisager des dysfonctionnements. C'est encore plus vrai de la froideur théoriquement associée aux femmes.

b. Températures : « Ardant comme une braise »

Si l'humidité est classiquement associée aux femmes, la température est plus problématique dans les pièces. En général, les personnages notent une chaleur du personnage féminin sans s'en étonner. Ainsi Didon dans sa prière à Vénus :

Didon. Voy, Venus le venin qui tient à tous mes os :
Voy tantost un brasier, et tantost une glace,
Qui soudain me r'enflamme, et soudain me r'englace.²²¹

L'amour et la colère provoquent le dérèglement des humeurs chez la reine, exprimé selon la psychophysiologie pétrarquiste. La description du dérèglement humoral en tragédie nous paraît encore sous-étudiée par la critique. Les exemples de femmes furieuses, caractérisées

²¹⁸ Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, op. cit., fol. 239v°.

²¹⁹ *Ibid.*, fol. 275v° et 276r°.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*, fol. 275r°.

non par leur froideur, mais par leur chaleur, abondent dans les tragédies²²². Chez La Péruse, la fureur qualifie sans cesse Médée, si l'on songe par exemple aux « ieus flambans » que lui attribue le Gouverneur et qui révèlent son brasier intérieur²²³. À la fin de l'acte II, le chœur accentue encore la présence de l'imaginaire médical en décrivant ainsi l'héroïne éponyme :

Médée insensée
Couve en sa pensée
Dix mille sanglos,
Un feu la consume
Et dedans lui hume
L'humeur de ses os.²²⁴

Le chœur constate la chaleur du personnage féminin, « consum[é] » par sa jalousie. Le feu va de pair avec l'eau, avec les « sanglots » que Médée couve.

Dans *Cleopatre captive*, l'idée de furie apparaît à l'acte III, après que Cléopâtre a battu Séleuque. César rapporte alors ce comportement à un lieu commun : « Mais rien n'est plus furieux que la rage / D'un cœur de femme »²²⁵. Loin d'étonner César, la force de l'Égyptienne lui rappelle que toute femme est capable de cette fureur, comme le montrent le présent gnomique et l'article indéfini de la généralité. De même, dans *Didon se sacrifiant*, Énée caractérise Didon par son caractère brûlant :

Quelle torche ay-je veuë en ses yeux qui me fuyent ?
[...] Et comme peu à peu
Les soufflets se renflans embrasent un grand feu ?
Maint soupir bouillonnant qui son brasier allume,
Fait qu'avec son humeur son ame se consume.²²⁶

Or, tout comme César, Achate, le compagnon d'Énée rapporte moins cette chaleur à une anormalité qu'à une possibilité présupposée :

Achate. Tu sçais combien est monstrueuse
D'un courroux féminin l'ardeur tempestueuse.²²⁷

Le verbe « tu sais » révèle qu'Achate s'appuie sur le même lieu commun : les femmes peuvent entrer dans un courroux ardent qui dépasse en monstruosité le courroux masculin. Chez Garnier, Cornélie fait le lien entre l'humidité et la chaleur :

Cornelie. Ma tristesse est un roc, qui durant les chaleurs

²²² Sur ce point, voir notamment Vincent Dupuis, *Le Tragique et le féminin*, op. cit., p. 21-40, ou encore Louise Frappier, « La topique de la fureur dans la tragédie française du XVI^e siècle », dans *Études françaises*, vol. 36, n° 1, 2000, p. 29-47. Nous ne donnons ici que quelques pistes puisque nous développerons la question de la fureur *infra*, p. 475-491.

²²³ Jean Bastier de La Péruse, *Medee*, op. cit., fol. 14. Ici, La Péruse redistribue peut-être les paroles attribuées à la Nourrice chez Euripide, voir op. cit., v. 105-110, p. 14-15.

²²⁴ Jean Bastier de La Péruse, *Medee*, op. cit., fol. 19.

²²⁵ Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, op. cit., fol. 242r^o.

²²⁶ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 268v^o.

²²⁷ *Ibid.*, fol. 278v^o.

Produit comme en hyver une source de pleurs,
 Qui ne s'espuise point : car bien qu'à grand'secousse
 Un Auton de soupirs de l'estomac je pousse,
 Ardant comme une braise, encor' ce chaud venteux
 Ne sçauroit desecher mes yeux tousjours moiteux.²²⁸

Cornélie, largement caractérisée par ses pleurs dans la tragédie, propose une métaphore filée assez originale. La tristesse est un roc (froid et humide), qui crée les larmes. Comme d'autres héroïnes, Cornélie comprend que la force de sa souffrance modifie l'équilibre humoral de son corps, pourtant, ses soupirs qui sont autant de vents chauds ne dessèchent pas l'humidité des yeux. Finalement, malgré la chaleur, c'est bien l'humidité qui prévaut chez Cornélie.

Comment comprendre alors ce dérèglement des humeurs ? Il amène un discours du genre, mais qui est plutôt contradictoire avec la théorie des tempéraments, puisque la chaleur est décrite comme une possibilité topique du féminin. Cette ambivalence n'est cependant pas spécifique au discours tragique :

Mais en regard de cette définition de la complexion féminine, sa nature se marque d'un second paradoxe : de tempérament humide et froid, elle est cependant mue par des imaginations ardentes, de fortes passions et des désirs luxurieux irrépressibles qui lui sont inspirés par un utérus « affamé » et insatiable et qui justifient l'affirmation selon laquelle, à l'égard des choses de l'amour et à l'encontre de sa froideur et de son humidité, la femme est plus chaude que l'homme. Le paradoxe est partiellement résolu lorsque l'on considère que l'humidité est une caractéristique commune à la femme et à la luxure.²²⁹

Si la médecine repose, à la suite de Galien, sur l'opposition entre un masculin chaud et sec et un féminin froid et humide, elle constate à de nombreuses reprises un dérèglement humoral, du côté masculin et du côté féminin. La femme chaude met-elle alors la médecine en échec ? La médecine l'envisage comme possible et la classe plutôt du côté du pathologique, tout en prenant acte d'abord du caractère individuel de la complexion, ensuite du *continuum* entre le féminin et le masculin²³⁰. Faut-il alors considérer que les dramaturges utilisent le discours médical pour classer ces femmes furieuses du côté du pathologique ?

Les hommes n'échappent pas au dérèglement humoral. L'exemple le plus frappant est Moustapha, fils du Sultan chez Bounin, qui rapporte à l'acte IV la peur qu'il ressent suite aux nombreux présages qui lui paraissent (à juste titre) annoncer sa mort prochaine :

Moustapha. Ah bons Dieus qu'est ceci ? de quell'nouvelle peur,

²²⁸ Robert Garnier, *Cornélie*, op. cit., fol. 55v°. Marie-Madeleine Mouflard n'a pas identifié de sources précises à ces vers, op. cit., p. 129. L'édition moderne de Jean-Claude Ternaux ne nous a pas donné de plus amples renseignements. Voir Robert Garnier, *Cornélie*, éd. J.-C. Ternaux, Paris, Champion, 2002, p. 93.

²²⁹ Marie-Claude Malenfant, *Argumentaires de l'une et l'autre espèce de femme. Le statut de l'« exemplum » dans les discours littéraires sur la femme, 1500-1550*, Laval, Presses de l'Université, 2003, p. 310.

²³⁰ Voir Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman*, op. cit., p. 34-39 et, sur la question du traitement des pathologies humorales, voir Nancy G. Siraisi, *Medieval and Early Renaissance Medicine*, op. cit., p. 114-152.

De quel remors pensif, ou hideuse fraieur
Or'me voi-je surpris ? quell'pensée song'arde
Me couve dans mon sein une crainte rong'arde ?
Mais encor' o bons Dieus quelle si triste humeur
Degoutte dans mes os sa bilieuse liqueur ?
Mais bons Dieus quell'humeur triste, et melancholique
Quell'rong'ante phrenite, ou douleur Ecstatique,
Me viend d'une paleur occuper sans repos,
Sans aucuns mouvemens, mes esprits, et mes os ?
Quoy tant plus que le pas pour m'en aller j'avance,
D'autant soudainement arriere je devance :
Las suis j'hors de chez moy ? encor'suis-je insensé ?
Suis je fol hor du sens, suis je quint-essencé ?²³¹

La bile noire (« bilieuse liqueur ») est en elle-même une humeur « triste, et melancholique », qui se répand dans le corps et a des conséquences dramatiques sur l'esprit (« insensé », « fol hors du sens »). Ici, l'excès de bile est responsable de la mélancolie, qui peut se traduire par des « symptômes d'altération de l'esprit, allant de la peur, de la misanthropie et de l'abattement profond à la folie sous ses formes les plus terribles »²³². Bounin nous invite-t-il à comprendre que Moustapha est malade, ou qu'il fait preuve d'une mélancolie naturelle, qui le placerait du côté des hommes exceptionnels ? Depuis le Problème XXX, 1, attribué à Aristote, la présence de la mélancolie chez les hommes exceptionnels interroge, et conduit parfois les auteurs à considérer que la mélancolie est le signe de la grandeur²³³. Peut-être trouve-t-on d'ailleurs une différence de présentation de la fureur selon le sexe du personnage : les femmes présentent un excès de chaleur, mais ce dérèglement n'est jamais, d'après nos recherches, présenté comme un excès de bile noire, et dès lors, il ne les conduirait pas vers une mélancolie qui serait un signe de grandeur, comme c'est le cas chez Moustapha²³⁴. Néanmoins, cette chaleur fait d'elles des femmes exceptionnelles : les héroïnes ne relèvent pas de l'humanité commune mais se démarquent par une chaleur qui les place du côté de la

²³¹ Gabriel Bounin, *La Soltane*, op. cit., p. 49-50.

²³² Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie*, op. cit., p. 44.

²³³ Monalisa Carrilho de Macedo a montré que les humeurs galéniques sont les « principaux supports de la notion de fureur à la renaissance » puisque « la fureur se présente comme excès de bile noire », dans *Les Fureurs à la Renaissance*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 26 et suivantes. Sur cette question voir également Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie*, op. cit., notamment p. 27-197. Le texte d'Aristote est reproduit intégralement et traduit aux pages 49-75. Il s'ouvre ainsi : « Pourquoi tous les hommes qui furent exceptionnels en philosophie, en politique, en poésie ou dans les arts étaient-ils manifestement mélancoliques, et quelques-uns au point d'être pris des accès causés par la bile noire, comme il est dit d'Héraclès dans les [mythes] héroïques ? », *ibid.*, p. 52.

²³⁴ En dehors de notre corpus, dans la traduction d'*Antigone* par Calvy, Antigone se lamente de sa situation, « Dont j'enduroys tant de melencolye », dans Calvy de La Fontaine, *L'Antigone de Sophoclès*, op. cit., v. 769, p. 41. Dans notre corpus, nous trouvons également quelques mentions, mais celles-ci ne sont pas particulièrement développées. Par exemple, Isaac dit à sa mère dans la scène d'adieux : « Je vous supplie / D'oster ceste melancholie », mais il paraît ici essentiellement désigner sa tristesse. Voir Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, op. cit., fol. 31.

pathologie, du « monstre ». Il nous faut dès lors passer au deuxième niveau de l'analyse : les tragédies évoquent les lieux communs essentiellement pour en démarquer les héroïnes.

*

Le discours topique présent dans les pièces présuppose et rappelle la différence entre les hommes et les femmes, qui engendre une hiérarchie des sexes. Or, ce discours de l'infériorité se fonde sur des discours théologiques, juridiques et médicaux, qui fournissent une base théorique sous-jacente. Cette première approche des lieux communs sur les femmes témoigne d'une certaine cohérence, notamment autour de l'idée de faiblesse et d'infériorité des femmes, néanmoins nous comprenons que celle-ci n'est pas le dernier mot sur le féminin en tragédie. En effet, l'analyse du discours médical fait apparaître la notion d'exception : une héroïne caractérisée par la chaleur sera-t-elle toujours représentative de la faiblesse physique des femmes, si celle-ci est justement induite de leur froideur ? Il nous faut désormais envisager un autre usage de la sentence et du lieu commun : ceux-ci sont bien loin de marquer toujours la concordance du protagoniste aux lois générales.

CHAPITRE II. DES FEMMES INCONVENANTES OU EXCEPTIONNELLES ?

La sentence n'est pas un pur ornement du discours dans les tragédies, mais participe le plus souvent d'un discours d'éloge ou de blâme du personnage : nous rejoignons un emploi plus classique du lieu commun, compris comme argument particulièrement utile dans le cadre épideictique depuis l'Antiquité¹. En effet, le lieu commun peut être utilisé *in utramque partem*², par l'accusation et par la défense, dans le cadre d'une rhétorique judiciaire. Les personnages convoquent alors le lieu commun pour mettre l'accent sur un trait de caractère hors du commun du personnage, que cela soit pris en bonne ou mauvaise part.

Lorsque l'auteur met sur la scène un comportement potentiellement perçu comme inconvenant, il rappelle la norme, pour ne pas avoir l'air ignorant si l'on en croit Josse Bade³. L'analyse de Bade repose sur une certaine interprétation de la double énonciation : lorsqu'un personnage indique à un autre que son comportement est inconvenant (ou lorsqu'un personnage exprime la conscience qu'il a de son inconvenance, ce qui ne change rien ici), le dramaturge indiquerait au spectateur que le comportement représenté est déviant ce qui, d'après Bade, lui permettrait de le rassurer sur sa connaissance des normes morales et sociales. Dès lors, le message du dramaturge coïnciderait avec celui du locuteur, mais prendrait une dimension supplémentaire puisqu'il commenterait la valeur morale de la pièce et de son auteur. Ce schéma est recevable pour certaines tragédies, mais le lieu commun est également employé dans le cas contraire de l'éloge du personnage : il s'agit alors de montrer que le personnage s'éloigne du commun pour marquer sa grandeur et son exceptionnalité.

1. « Oultre raison et le decent » : inconvenances

Selon le schéma mis en valeur par Bade, plusieurs pièces représentent des femmes inconvenantes, c'est-à-dire des femmes dont le comportement est désigné, par les autres ou

¹ Ann Moss, *Les Recueils de lieux communs*, *op. cit.*, p. 21 *sqq.* pour l'usage classique du lieu commun dans le genre épideictique, qui devient contesté chez Quintilien (*ibid.*, p. 32 et p. 195 *sqq.*) pour le dépassement de cette conception chez Érasme. Voir encore toute la première partie de Francis Goyet, *Le Sublime du « lieu commun »*, *op. cit.*, p. 77-257.

² *Ibid.*, p. 115-140.

³ Voir *supra*, p. 78-82.

par elles-mêmes, comme ne convenant pas au rôle attendu des femmes. Le lieu commun rappelle alors ce qui convient en désignant les actions de la scène comme inconvenantes.

a. Les mauvaises épouses

Certaines femmes sont présentées comme de mauvaises épouses, c'est-à-dire des épouses qui sortent du rôle que leur assigne la société. Clytemnestre en est un assez bon exemple, puisqu'elle assassine son époux avec l'aide de son amant : c'est à cet épisode que s'intéresse *Agamemnon* de Charles Toutain.

Après l'apparition de l'ombre de Thyeste à l'acte I, qui a annoncé les événements à venir, puis un débat avec la nourrice à l'acte II au cours duquel Clytemnestre a exprimé sa colère vis-à-vis d'Agamemnon et sa volonté de le tuer, Egisthe arrive sur la scène. S'engage alors un débat, puisque Clytemnestre paraît faire marche arrière :

Clytemnestre. Le marial amour me gaigne et me retraits,
Retournons d'ou premier un trop diffame atrait
Me fait abandonner : or il est tans d'entendre
A chaste devenir : car jamais de reprendre
Le chemin vertueus, tardif n'est le propos :
Et l'humble criminel plus près est du repos
Si soimême accusant, ses fautes veut connoitre.⁴

Clytemnestre présente des remords face à l'adultère et envisage de redevenir « chaste » et de retrouver « le chemin vertueus ». Or, la raison de ce revers est bien « le marial amour ». Étonné de ce revirement, Egisthe ravive la colère de Clytemnestre en rappelant à son bon souvenir les infidélités de son époux :

Aegiste. Avecques quelle pompe ici le suivra brave
De garses et putains une grand'trope esclave ?
Mais par une sus tout servante au devin-Dieu
Le tient, et peut sus lui ce qu'ell'veut en tout lieu :
Endureras-tu voir une étrangere femme
Te chasser, et taxer ton lit de son diffame ?
Mais ell'ne le voudra : ah ! rien plus-grand malheur
Que de voir davant soi prosperer en honneur
Une femme avollée ; aussi des Rois le sceptre
Ni l'Amour leur ajoint ne peurent oncq'admettre.⁵

⁴ Charles Toutain, *Agamemnon*, op. cit., fol. 7v°. Il s'agit d'une traduction assez littérale d'*Agamemnon* de Sénèque : « *Amor jugalis vincit ac flectit retro : / remeemus illuc, unde non decuit prius / abire ; sed nunc casta repetatur fides, / nam sera numquam est ad bonor mores via : / quem paenitet peccasse paene est innocens* », Sénèque, *Agamemnon*, dans *Tragédies*, op. cit., v. 239-244, p. 574. Le « *decuit* » de Sénèque ne trouve pas d'équivalent chez Toutain.

⁵ *Ibid.*, fol. 7v° et 8r°. Là encore, Toutain suit Sénèque d'assez près : « *Effusa circa paelicum quanto venit / turba apparatu ? Sola sed turba eminet / tenetque regem famula veridici dei : / feresne thalami victa consortem tui ? / A tilla nolet. Ultimum est nuptae malum / palam maritam possidens paelex domum : / nec regna socium ferre nec taedae sciunt* », Sénèque, *Agamemnon*, op. cit., v. 253-259, p. 576.

Egisthe dresse le tableau d'un Agamemnon suivi de « garses et putains », et rappelle le pouvoir que possède Cassandre, « une étrangère femme », sur lui (« peut sus lui ce qu'ell'veut »), qui pourrait bien faire perdre à la reine son statut. La réaction de Clytemnestre ne se fait pas attendre :

Cly. Aegiste, ou de rechef tomber me contreins-tu ?
Tu rallumes le feu d'un courroux abatu.
Qu'il se soit quelque droit permis sus sa captive :
Pourtant une maîtresse, ou Dame trop hâtive
N'i doit avoir égard, ailleurs autre est son droit,
Autre en son lit privé. Comment peut orendroit
Opiner contre lui moins austere sentence
Mon trop lâche courage, aiant la souvenance
De son sale forfait ? obtienne de celui
Facilement pardon, qui le brigue pour lui⁶.

Clytemnestre élabore un cadre acceptable pour l'adultère : il est possible en dehors du lit conjugal. Elle reconnaît encore sa propre culpabilité : elle ne saurait reprocher à Agamemnon son infidélité puisqu'elle a elle-même commis ce « forfait ». Egisthe lui répond alors :

Aeg. Il est bon qu'il soit fait paisible accord ensemble,
Qui prouffite à tous deus : mais encor tu contemple,
Toujours renouveler la volonté des Rois,
Tiranniques au peuple à eus justes leurs droits
Pensans de leur grandeur grand's être les licences,
Licites s'ajuger des autres les offenses⁷.

Agamemnon pourra se pardonner à lui-même, parce qu'il est roi, mais il ne pardonnera pas à son épouse. Clytemnestre invoque l'exemple d'Hélène pardonnée par Ménélas, mais Egisthe rapporte les propos d'Agamemnon :

Aeg. Maintenant ton mari toutes couleurs invente,
A montrer que tu es criminelle évidente.
Crois, crois qu'on a sus toi nul diffame entrepris.
Que prouffite l'honneur, que sert d'avoir apris
Chastement se tenir, et fuir le diffame,
S'un mari te soupçonne estre impudique femme ?
On ne se plaint jamais s'il a de son côté
Une faute commise.⁸

Toutain s'éloigne ici de Sénèque, puisque son Egisthe y déclare :

Aeg. Iam crime nille quaerit et causa parat.

⁶ *Ibid.*, fol. 8r°. Chez Sénèque : « *Aegisthe, quid me rursus in praeceps agis / iramque flammis iam residentem incitas ? / Permisit aliquid victor in captam sibi ? / Nec conjugem hoc respicere nec dominam decet. / Lex alia solio est, alia privato in toro. / Quid quod severas ferre me leges viro / non patitur animus turpis admissi memor ? / Dat ille veniam facile cui venia est opus* ».

⁷ *Ibid.*, fol. 7v° et 8r°. Chez Sénèque, le propos d'Egisthe est un peu plus clair : « *Aeg. Itane est ? Pacisci mutuam veniam licet ? / Ignota tibi sunt iura regnorum aut nova ? / Nobis maligni iudices, aequi sibi, / id esse regni maximum pignus putant, / si quicquid aliis non licet solis licet* », Sénèque, *Agamemnon*, *op. cit.*, v. 268-272, p. 576.

⁸ Charles Toutain, *Agamemnon*, *op. cit.*, fol. 8r° et v°.

*Nil esse crede turpe commissum tibi :
quid honesta prodest vita, flagitio vacans ?
Ubi dominus odit, fit nocens, non quaeritur.*⁹

L'Egisthe de Sénèque dépasse le simple cadre conjugal – comment rendre « *dominus* » ? En choisissant d'y voir le mari, et non le tyran, Toutain propose une interprétation domestique du terme. L'ajout certain de Toutain par rapport à sa source latine se trouve dans les deux derniers vers cités. Egisthe témoigne d'un déséquilibre entre les hommes, qui peuvent se permettre l'adultère, et les femmes, qui deviennent l'objet de « diffame » si elles le commettent. Doit-on considérer que la faute est partagée, et que, puisque l'adultère est commis par Agamemnon autant que par Clytemnestre, ils sont tous deux coupables ? La suite de la tragédie, comme chez Sénèque, insiste davantage sur la responsabilité de Clytemnestre puisque celle-ci passe de l'adultère au meurtre de son époux¹⁰. À l'acte V, lorsqu'Electre demande à Strophil d'aller cacher Oreste pour le protéger des foudres du couple infernal, elle résume ainsi les derniers événements :

El. La mortelle traison
De ma mere a tranché de mon pere la teste,
Et telle mort au fils qu'au pere lon aprête,
Aegiste a le palais par adultere acquis.¹¹

Et quand Clytemnestre arrive, Electre dit encore :

Voici de son mari la meurtriere putain.¹²

Chez Sénèque, Electre ne rappelle pas l'adultère et se concentre sur le meurtre ; chez Toutain, les deux crimes se cumulent pour définir Clytemnestre comme une épouse doublement fautive¹³. Suite à cette scène, Clytemnestre arrive et ouvre les hostilités face à Electre :

Clytemnestre. Malheureuse éhontée, à tes meilleurs parens
Folle garse ennemie, à quels propos aus rens

⁹ « Egisthe. Lui cherche des griefs et prépare un prétexte. / N'eusses-tu rien commis de honteux, à quoi bon / Une vie honorable et vierge de scandales ? / Celui qu'un tyran hait est coupable d'office », Sénèque, *Agamemnon*, *op. cit.*, v. 277-280, p. 576-579.

¹⁰ Michel Dassonville note une contradiction entre cette scène initiale, au cours de laquelle Clytemnestre renie son adultère et chasse Égisthe, et le dénouement, qui voit Agamemnon tué de la main des adultères. Voir « Introduction », *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, *op. cit.*, p. 181-183. Il nous semble que des hésitations initiales face au crime n'entrent pas nécessairement en contradiction avec la réalisation de ce crime, mais traduisent un itinéraire du personnage.

¹¹ Charles Toutain, *Agamemnon*, *op. cit.*, fol. 25r°. Toutain suit Sénèque mais accentue peut-être l'horreur de l'évocation : « *El. Pater peremptus scelere materno jacet, / comes paternae quaeritus natus neci, / Aegisthus arces venere quaesitas tenet* », Sénèque, *Agamemnon*, *op. cit.*, v. 925-927, p. 624.

¹² Charles Toutain, *Agamemnon*, *op. cit.*, fol. 25v°. Il traduit Sénèque : « *Adest cruenta conjugis victrix sui* », *Agamemnon*, *op. cit.*, v. 947, p. 626. Michel Dassonville note que le personnage d'Electre présente une plus grande « grossièreté » que son modèle latin. Voir Michel Dassonville, « Introduction », *op. cit.*, p. 184.

¹³ Cassandre dira encore à la fin de la pièce, à propos d'Agamemnon : « le Roi de tant de Rois / Comme il fait mourir Troie, est mort à côte fois / Par la fraude, et courroux d'une adultere femme », Charles Toutain, *Agamemnon*, *op. cit.*, fol. 27r°. Chez Sénèque : « *mille ductorem ducum, / ut paria fata Troicis lueret malis, / perisse dono feminae, stupro, dolo* », Sénèque, *Agamemnon*, *op. cit.*, v. 1007-1009, p. 630-631.

Des hommes t'es-tu vierge en public exposée ?
Electre. J'ai chaste la maison d'une putain laissée.
Cly. Qui te croira pudique ? El. Engendrée de toi ?
Clytemnestre. Avise de parler plus sagement à moi.
Electre. L'ai-je de toi appris ? Cl. Voiés cête éhontée,
Qu'elle a le cœur hautain, d'une fille dontée
L'état tu apprendras par autre châtiment.
El. A nous (si je ne faus) propre est le ferrement.
Cly. Veus-tu égalle à nous comme nous apparoistre ?
El. A nous ! quel peut cet autre Agamemnon tien être ?
Cly. A, j'appaiserai bien le caquet arrogant
D'une telle orgueilleuse.

Voici le même échange chez Sénèque :

*Cly. Hostis parentis, impium atque audax caput,
quo moere coetus publicos viro petis ?
El. Adulterorum virgo deserui domum.
Cly. Quis esse credat virginem ?
El. Gnatam tuam.
Cly. Modestius cum matre.
El. Pietatem doces ?
Cly. Animos viriles corde tumefacto geris,
sed agere domita feminam disces malo.
El. Nisi forte fallor, feminas ferrum decet.
Cly. Et esse demens te parem nobis putas ?
El. Vobis ? Quis iste est alter Agamemnon tuus ?
Ut vidua loquere : vir caret vita tuus.
Cly. Indomita posthac virginis verba impiae
regina frangam.*¹⁴

Chez Toutain comme chez Sénèque, Electre justifie sa propre transgression (s'exposer aux hommes en quittant la maison, parler avec violence, et même, potentiellement, porter le fer) par celles de sa mère. Ces deux femmes se renvoient leurs manquements l'une à l'autre, ce qui permet de rappeler doublement la norme¹⁵. Néanmoins, là où chez Sénèque, Clytemnestre reproche à Electre de se comporter comme un homme, « *animos viriles corde tumefacto geris* », Toutain traduit par « Elle a le cœur hautain ». Dans le vers latin suivant, lorsque Clytemnestra menace sa fille (« *sed agere domita feminam disces malo* »), l'idée est qu'elle retrouve la norme du féminin, qui est d'être dominé. Chez Toutain, le vers « D'une fille

¹⁴ « Cly. Ennemie de ta mère, être impie, insolente, / Vierge encor, de quel droit parais-tu en public ? / El. Vierge, j'ai dû m'enfuir d'un palais adultère. / Cly. Qui croirait qu'une vierge a parlé ? El. C'est ta fille. / Cly. A ta mère, respect ! El. Toi, prêcher la pitié ? / Cly. Âme bouffie d'orgueil, tu portes un cœur d'homme, / La douleur t'apprendra, domptée, à vivre en femme ! / Electre. La hache, sauf erreur, ne messied pas aux femmes. / Cly. Crois-tu donc, pauvre folle, être de nous l'égale ? / Electre. De vous ? Quel serait donc ton autre Agamemnon ? / Ton mari ne vit plus, parle comme une veuve. / Cly. Je châtierai plus tard tes paroles rebelles / En reine, vierge impie », Sénèque, *Agamemnon*, op. cit., v. 953-965, p. 626-627.

¹⁵ Cette double transgression est encore sensible dans cet échange qui resserre la stichomythie sur deux hémistiches : « Cly. Rebaille moi mon fils. El. Ren moi mon pere aussi », Charles Toutain, *Agamemnon*, op. cit., fol. 26^o. On a chez Sénèque : « *Cly. Redde nunc natum mihi. / El. Et tu parentem redde* » : Toutain reprend la

dontée / L'état tu apprendras par autre châtiment » est plus ambigu : Electre doit-elle apprendre l'état d'une fille qui soit domptée, ou d'une fille qui est, par nature, domptée ? C'est-à-dire, le participe passé adjectivé a-t-il une valeur déterminative ou explicative ? Le statut grammatical de l'expansion du nom peut porter à débat, d'autant plus que le syntagme nominal « fille dontée » n'entre pas en écho avec l'accusation de virilité qui précède. De même, du « *feminas ferrum decet* » sénéquien, Toutain tire « A nous [...] propre est le ferrement » : à qui renvoie le *nous* ? Renvoie-t-il aux femmes, comme chez Sénèque, ou simplement à Electre et sa mère ? Toutain conserve la notion de transgressions sociales mais ne retranscrit pas aussi nettement l'idée qu'Electre et Clytemnestre ont un comportement qui ne *convient* pas aux femmes. Le dramaturge efface la mention du genre refusant de caractériser Electre comme une fille au cœur viril.

Faut-il considérer que ces transgressions sont mises sur le même plan, et que Toutain et Sénèque n'entendent pas valoriser le point de vue d'Electre ? Si Electre refuse l'obéissance filiale pour cacher son frère, c'est dans le but de le protéger. Quant à Clytemnestre, elle est présentée comme une mauvaise épouse et ce, au double titre de l'adultère et du meurtre.

b. Les mauvaises mères

En 1537, la *Tragedie de Sophocles intitulee Electra* de Lazare de Baïf met également en scène ces deux femmes, mais après le meurtre d'Agamemnon, au moment du retour d'Oreste. Le débat y prend des aspects similaires : l'héroïne éponyme reproche à sa mère d'avoir tué son père et espère en être vengée. Rapidement cependant, l'intrigue se concentre sur les relations qu'entretiennent la mère et la fille, dont le personnel dramatique dénonce le caractère non-conventionnel. Après le dialogue initial entre Oreste et le pédagogue, au cours duquel Oreste demande au Pédagogue d'annoncer sa mort, Electra entre en scène et se lamente auprès du chœur. Elle convoque le souvenir de son père et la mort de celui-ci :

Electra. Mais ma mere (si vraye mere est)
Et Egistus son mesnaigier
Comme ung buscheur en la forest
Coupe le chaesne, ainsi le test
Luy ont fendu d'hache meurtriere,
Par trahison, et par derriere :
Et au tort faict nul prend arrest,
Excepté moy, qui le plaingz mort
Par si tresgrande cruaulté
De ma mere, laquelle a tort

même structure mais oublie le chiasme, et cette fois, les deux hémistiches se trouvent dans le même vers. Voir Sénèque, *Agamemnon*, *op. cit.*, v. 968-969, p. 626-629.

Luy fist tant de desloyaulte.¹⁶

Au moment même où Electra évoque le meurtre du père, elle désigne Clytemnestre non comme une mauvaise épouse mais comme une mauvaise mère, puisqu'elle met en question ce statut dans une parenthèse qui n'existe pas chez Sophocle : Clytemnestre étant la mère biologique d'Electra, l'adjectif « vrai » porte sur le comportement de cette mère, présenté comme défaillant¹⁷. Quelques vers plus loin, dans l'avant-dernier vers cité, Electra l'appelle à nouveau « [sa] mère ». Le Chœur désigne ensuite la jeune fille comme la « Fille Electra de male mere¹⁸ », et lorsqu'il revient sur le meurtre d'Agamemnon, il dit encore :

Chœur. Lequel par ta mere sans foy
Et sans raison, sans Dieu, sans loy
Fut surpris par deception.¹⁹

Alors même qu'il parle du meurtre d'Agamemnon, le chœur désigne Clytemnestre par la périphrase « ta mère ». Or, cette périphrase vaut déictique : le syntagme ne se comprend que dans le contexte de l'énonciation et, impliquant directement Electra, il insiste sur les fautes de Clytemnestre vis-à-vis de sa fille. Cette dernière condamne fermement le comportement de Clytemnestre, qui a fait entrer l'amant meurtrier au sein du lit conjugal :

Electra. Le veoir au lict couché, luy, meurtrier de mon pere,
(Le comble du malheur) ensemble avec ma mere
S'ainsi fault appeler tant malheureuse femme,
Qui couche avecq ung tel, sans penser estre infame :
Et la veoit on avoir tant d'impudence en soy
Qu'el' hante le meurtrier, sans en estr'en esmoy.²⁰

À nouveau, l'évocation de ce forfait conduit Electra à interroger la pertinence même du terme de mère – cette fois issue de Sophocle, la mention n'est plus entre parenthèse et elle tient sur un vers, « S'ainsi faut appeler tant malheureuse femme ». Pour sa fille, la faute morale de Clytemnestre s'exerce envers le père assassiné mais plus largement envers la famille. Le chœur indique que la faute est également sociale, puisque le remariage avec Egisthe n'a aucune légitimité sociale ; Erynnie vengera Agamemnon :

Chœur. Elle assauldra le mariaige
Lequel fut brassé par oultraige
Sans lict, sans bang, sans loz, sans loy
Après avoir occis le Roy.²¹

¹⁶ Lazare de Baïf, *Electra*, op. cit., fol. A6v°.

¹⁷ Pour Sophocle, voir *Électre*, dans *Tragédies. Tome I*, éd. P. Masqueray, Paris, Les Belles Lettres, 1940, 3^e éd., v. 86-102, p. 214.

¹⁸ Lazare de Baïf, *Electra*, op. cit., fol. A7r°.

¹⁹ *Ibid.*, fol. A7r°. Baïf paraît suivre Sophocle d'assez près, voir *Électre*, op. cit., v. 121-127, p. 215.

²⁰ Lazare de Baïf, *Electra*, op. cit., fol. B3v°. Voir Sophocle, *Électre*, op. cit., v. 273-275, p. 220.

²¹ Lazare de Baïf, *Electra*, op. cit., fol. C1r°.

Le troisième vers, « sans lict, sans bang, sans loz, sans loy », s'éloigne du texte de Sophocle pour actualiser le propos, qui s'appuie sur le droit contemporain de Baïf : depuis le Moyen Âge, l'omission des « bans » est un empêchement prohibitif au mariage, qui entraîne non seulement la nullité du mariage, mais également l'excommunication des époux²². Ainsi, les personnages rappellent que Clytemnestra a dérogé aux devoirs conjugaux, mais aussi aux devoirs parentaux : en assassinant Agamemnon, Clytemnestra s'est faite « male mère ». Lorsqu'Electre évoque Oreste, elle montre qu'en attendant son retour :

Et de mary me fault passer.
D'avoir enfans n'ay esperance,
Dont je perdz toute contenance [...].²³

Empêchant Electra d'avoir époux et enfants, Clytemnestra et Egisthe lui dénie des droits fondamentaux, tout comme à Chrysothemis qui bénéficie pourtant d'une meilleure situation que sa sœur au sein de la maison. Lorsqu'Electra veut convaincre sa sœur que la supposée mort d'Oreste annihile leurs chances d'être sauvées, elle décrit ainsi ses perspectives :

Electra. Car auquel temps veulx tu attendre et reculler ?
Veoz tu quelques esperance, où puisse avoir attente ?
De gemir jour et nuict veulx tu estre contente ?
Privee de tes biens paternelz, et richesse,
Et si ne peulx avoir chose aultre que tristesse
Tout le temps de ta vie, et vieillir sans mary,
Sans lict, sans party, doncq qui n'en seroit marry ?
Et n'ays aucun espoir que quelque jour viendra
Que tu pourras avoir tout ce qu'il te faudra.
Egistus n'est si sot qu'il permecte que vienne
Enfans de ton costé ou de la race mienne,
Mal evidant à luy [...].²⁴

Les deux adultères empêcheront les filles d'avoir mari et enfant : voilà une autre manière pour Clytemnestra de ne pas accomplir ses devoirs parentaux. Si Chrysothemis a réussi à conserver une certaine qualité de vie en ne résistant pas à Clytemnestra et Egisthe, ce n'est pas le cas de sa sœur, qui vit en captive :

Electra. Premièrement, a moy, la mere qui m'a faicte
Me hait, et veult grand mal, et me voudroit deffaicte.
Après, en ma maison je viz et si frequente
Avecques les meurtriers et contre mon entente
Deulx je suys imperee, et fault qu'on preigne deulx
Ce qu'on mest de besoing, soit chair, vin, pain et œufs [...].²⁵

²² Sur ce point, voir notamment François Lebrun, *La Vie conjugale sous l'Ancien Régime*, op. cit., p. 9 sqq. Pour le texte grec, voir Sophocle, *Électre*, op. cit., v. 490-495, p. 228.

²³ Lazare de Baïf, *Electra*, op. cit., fol. A8r° et v°. Voir Sophocle, *Électre*, op. cit., v. 164-166, p. 217.

²⁴ Lazare de Baïf, *Electra*, op. cit., fol. D4v°. Baïf suit à nouveau Sophocle d'assez près, voir *Électre*, op. cit., v. 950-966, p. 244.

La haine de la mère qui voudrait voir sa fille « deffaïcte » et la tyrannie qu'elle exerce vis-à-vis de sa fille sont une faute de plus à créditer à Clytemnestra :

El. Mais je t'extime pl' envers no' pour maïstresse
Comme pour mere, autant que me fays grand rudesse
Et me nourriz tresmal, et suys par toy en mal
Tousjours exagitee, et par ton commensal.²⁶

La maltraitance maternelle prend des aspects très concrets : Electra accuse sa mère de la nourrir « tresmal », et de lui faire « grand rudesse ». Or, lorsque celle-ci se défend, après la citation précédente, elle rappelle à sa fille qu'Agamemnon lui-même n'a pas été un père exemplaire, notamment vis-à-vis d'Iphigénie :

Clytemnestra. Car ton pere, lequel tousjours pleures et lamentees
Seul entre tous les Grecz fist venir en ses tentes
Ta seur, pour l'immoler cruellement a dieu,
Et neut pas tant de mal a laffaire que j'eu. [...]
Pour son frere l'occist, aussi qu'elle estoit sienne
Et à moy, quoi ? mon lot en estoit il perdu ?²⁷

Agamemnon n'avait pas le droit de prendre seul la décision de sacrifier sa fille. Electra n'accepte pas cet argument :

El. Je te dy que tu diz parolle à toy infame,
Mon pere avoir tué, toy qui estoys sa femme,
Soit à tort ou à droict, riens n'est plus deshonneste.
Oncq ung tel cas ne fist la plus crüelle beste
Qui soit en les deserts, et te diz davantaige
Que l'as fait sans raison, suadee au langaige,
D'un meschant adultere.²⁸

Sans répondre explicitement sur les forfaits de son père, Electra se concentre pour l'instant sur le crime de sa mère, qui l'a fait sortir de l'humanité. Le deuxième argument est plus étonnant :

El. Que tu te veulx venger de la mort de ta fille,
L'excuse nen vault riens, car il nest raisonnable
Pour la fille espouser lennemy execrable.²⁹

Agamemnon a finalement été plus respectueux des devoirs parentaux que Clytemnestra, puisqu'il a évité à Iphigénie le mariage déraisonnable qui devait l'unir à Achille. Cet

²⁵ Lazare de Baïf, *Electra*, *op. cit.*, fol. B3r°. L'évocation est moins concrète chez Sophocle, *Électre*, *op. cit.*, v. 260-275, p. 220.

²⁶ Lazare de Baïf, *Electra*, *op. cit.*, fol. C3v°. Voir Sophocle, *Électre*, *op. cit.*, v. 598 *sqq.*, p. 231. À nouveau, l'évocation est moins concrète chez Sophocle.

²⁷ Lazare de Baïf, *Electra*, *op. cit.*, Voir Sophocle, *Électre*, *op. cit.*, v. 529 *sqq.*, p. 229.

²⁸ Lazare de Baïf, *Electra*, *op. cit.*, fol. C2v°. Baïf paraît résumer par cette comparaison tout le passage qui rapporte la chasse d'Agamemnon, au cours de laquelle il aurait accidentellement déclenché la colère d'Artémis, qui aurait ensuite sacrifié Iphigénie. Baïf ne retient pas cette interprétation du mythe. Voir Sophocle, *Électre*, *op. cit.*, v. 558-576, p. 230-231.

²⁹ Lazare de Baïf, *Electra*, *op. cit.*, fol. C3v°. Voir Sophocle, *Électre*, *op. cit.*, v. 591 *sqq.*, p. 231.

argument permet de réhabiliter la figure d'Agamemnon tout en discréditant le raisonnement de Clytemnestra.

Si Electra pardonne son père pour le sacrifice de sa sœur, elle est moins indulgente envers son propre comportement : comme dans *Agamemnon* de Toutain, les dysfonctionnements de la mère entraînent la transgression de la fille. Chez Baïf, à la suite de Sophocle, la fille de Clytemnestre est consciente, et honteuse, d'agir ainsi :

Electra. Saichez pour verité, que suys tresfort honteuse,
Qu'il faut qu'ainsi vers toy je soys injurieuse
Bien qu'ainsi ne te semble, apertement congnois
Que je faiz par courroux ce que je ne devreoy :
Mais ton faict m'y contrainct, et ta mauvaïse sorte,
Qu'il fault qu'oultre raison et le decent je sorte.³⁰

Electra exprime un décalage entre son apparence de « courroux » et la honte qu'elle ressent. Le dernier vers fait intervenir la catégorie du « decent » : elle ne se comporte pas comme une fille doit le faire mais s'en justifie par le comportement de sa mère. C'est que, conformément à la tragédie grecque, toute la famille des Atrides est hantée par le crime, « car leur maison est fort hideuse »³¹. La faute est, comme toujours dans l'univers tragique grec, largement partagée. Les transgressions sont donc également partagées même si la tragédie insiste sur les fautes de Clytemnestra qui, à ce moment de l'histoire, est la fautive principale.

c. *Les mères infanticides*

Si Clytemnestre hait sa fille et voudrait la voir « deffaïcte », d'autres mères réalisent ce fantasme et tuent leurs enfants. La mère infanticide par excellence est évidemment Médée, et nous l'évoquerons plus loin. Dans *Medee* de La Péruse, à l'acte II, le chœur qui anticipe l'infanticide cite le personnage mythologique d'Althée :

La mere felonne,
Toutesfois sœur bonne,
Revang'ant la mort
Des siens, pléne d'ire,
Osa bien occire
Maleagre à tort.

Mainte mere encore
Soufre qu'on dévore
Ses fiz, sans merci :
Nulle en son courage
N'a eu telle rage

³⁰ Lazare de Baïf, *Electra*, op. cit., fol. C4r°. Voir Sophocle, *Électre*, op. cit., v. 616-621, p. 232.

³¹ Lazare de Baïf, *Electra*, op. cit., fol. D7v°. Voir Sophocle, *Électre*, op. cit., v. 1070 sqq., p. 248. Il s'agit de propos du chœur.

Comme cette-ci.³²

D'après le chœur, le personnage de Médée serait pire que toute mère enragée, et pire qu'Althée, plutôt perçue négativement puisqu'elle tue son fils « à tort », mais qui a malgré tout une excuse, celle d'être « toutefois sœur bonne » : cette dualité est largement développée dans *Meleagre* qui représente l'infanticide d'Althée³³. Publiée en 1582, cette tragédie mythologique de Pierre de Bousy reprend le mythe traité au huitième livre des *Métamorphoses* d'Ovide – Homère avait traité le sujet dans l'*Iliade*, mais le meurtre de ses oncles par Méléagre y était involontaire ; c'est dès lors Ovide que Bousy suit dans sa tragédie³⁴. L'intrigue est la suivante : lorsqu'elle apprend que son fils Méléagre a tué ses oncles lors d'une chasse au sanglier qui sauve le pays, Althée, sa mère, et la sœur des deux hommes assassinés, tue son fils.

L'acte IV s'ouvre sur les imprécations furieuses d'Althée qui vient d'apprendre que son fils, non content d'avoir tué le sanglier, a également tué ses oncles maternels :

Althée. O que ne suis-je morte ! ô terre ouvre ton flanc,
Et m'abisme au plus creux du Stygieux estang !³⁵

Elle invoque les puissances infernales et blâme les dieux qui n'ont « point de cure » des êtres humains, mais n'indique pas l'objet de son imprécation – le lecteur-spectateur connaît cependant le dénouement au moins depuis le prologue, et sait que Méléagre a tué ses oncles. Œnée entre en scène et demande à Althée l'origine de ces blasphèmes et de cette « fureur », tout en l'enjoignant à se préparer à accueillir leur fils. Elle répond alors :

Althée. J'aye plustot au cœur un coutelas trenchant,
Que j'aïlle recevoir un homme si meschant !
Que maudit soit le jour que nous le vismes naistre.
Maudit soit le moment et l'heure de son estre.
Que maudit soit le temps qu'en ce monde il entra :
Celuy qu'il a vescu, qu'il vit, et qu'il vivra.³⁶

Face à Althée qui maudit triplement son fils et toute son existence, Œnée demande des explications, croyant son épouse devenue « fole » puisque leur fils vient de sauver son peuple

³² Jean Bastier de La Péruse, *Medee*, op. cit., fol. 19. La Péruse suit Sénèque qui évoque l'exemple de Méléagre et d'Althée comme d'un infanticide mérité : « *fratrem, Meleagre, matris / impius mactas morerisque dextra / matris iratae : meruere cuncti* », Sénèque, *Medea*, op. cit., v. 644-646, p. 172-173.

³³ Sur la représentation originale du crime permise par la version ovidienne du mythe et sur ses différentes actualisations théâtrales en France jusqu'à la fin du XVII^e siècle, voir Clotilde Thouret, « « La merveilleuse irrésolution d'Althée sur la mort de Méléagre ». Réécritures dramatiques d'une métamorphose en France et en Angleterre (XVI^e-XVII^e s.) », *Littératures classiques*, n° 67, 2008/3, p. 59-70.

³⁴ Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., Livre VIII, v. 273-532, p. 361-377.

³⁵ Pierre de Bousy, *Meleagre*, op. cit., fol. 15r°.

³⁶ *Ibid.*, fol. 15v°.

des griffes – des sabots – du sanglier. Althée lui explique que Méléagre a tué ses oncles au cours de la chasse. Elle finit son récit sur ce souhait :

Althée. Qu'il meure donc, qu'il meure, et par un dur supplice,
Comme vous l'avez dist, faites en la justice.³⁷

De la malédiction de son fils, Althée passe au désir de sa mort, et d'une mort qui lui soit difficile, au nom de la « justice ». Œnée met en doute les témoins, puis évoque la possibilité que Méléagre ait tué ses oncles par mégarde, comme « au fort d'un combat souvent il se peut faire / Qu'on tuë un compagnon au lieu d'un adversaire [...] ». Althée répond :

Althée. Excusez-le, excusez-le, autant qu'il se pourra :
Mais bon gré, malgré vous, je scay qu'il en mourra :
Car il est homicide, et si j'ay assurance
Que c'est de guet à pens, et non par innocence.³⁸

Un nouveau pas est franchi, puisqu'Althée passe du souhait de la mort de son fils (« Qu'il meure », subjonctif de modalité optative) à l'énoncé d'une certitude, exprimée au futur catégorique : « je scay qu'il en mourra ». Althée raconte alors les événements qui suivent le combat : Méléagre s'éloigne « du sanglier vaincu »³⁹, donne à Atalante les trophées dus aux guerriers et, face aux protestations des oncles, les tue⁴⁰. Elle conclut :

Seroit-ce pas raison qu'un homme si meschant
Demeurast impuni pour estre vostre enfant ?

Œnée répond :

O dieux ! est-il donc vray, puis-je avoir en ma race,
Un si malin enfant et si rempli d'audace ?
Que ne le tien-je, o cieux ! par ce sceptre Royal,
Je l'envoyeroys moymesme en l'Esquif infernal.⁴¹

Contrairement à Althée, Œnée conserve le système hypothétique, en évoquant la mort de son fils à l'irréel du présent (si je le tenais, je l'enverrais aux enfers). Œnée sort de scène après cette déclaration : envisage-t-il alors de mettre ce projet à exécution ? Althée ne paraît pas le penser, mais ne débat pas pour autant avec son époux. Elle attend d'être seule pour envisager sérieusement la mort de son fils, dans le cadre d'un monologue qui rend compte de son dilemme, contrairement à Médée de La Péruse chez qui le dilemme disparaît⁴². Le monologue

³⁷ *Ibid.*, fol. 16v°.

³⁸ *Ibid.*, fol. 16v°.

³⁹ *Ibid.*, fol. 17r°.

⁴⁰ *Ibid.*, fol. 17r°-18r°.

⁴¹ *Ibid.*, fol. 18r°.

⁴² Voir notamment sur ce point Françoise Charpentier, « Médée figure de la passion. D'Euripide à l'âge classique », dans *Prémices et Floraison de l'Âge classique, mélanges en l'honneur de Jean Jehasse*, éd. B. Yon, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1995, p. 387-405. Elle montre que, contrairement aux autres Médée, celle de La Péruse n'a « aucune atténuation dans le crime », aucune hésitation avant l'infanticide. Alan Howe a montré que le dilemme d'Althée fait partie des rares du corpus des tragédies de la

se compose de onze paragraphes au nombre de vers inégal et qui explorent presque systématiquement tour à tour l'une des alternatives.

Dans les deux premiers paragraphes, Althée revient sur l'inaction d'Enée qui soutient son « homicide fils » puis évoque le « Bois Fatalisé » que lui ont remis les « seurs coupe-trames », c'est-à-dire les Parques, lors de la naissance de Méléagre, bois qui décide de sa vie et de sa mort. La conclusion est nette : « C'est luy qui finira et sa vie et mon ire ». Cependant, Althée se reprend immédiatement dans la troisième strophe, ouverte par le *mais* adversatif :

Mais las ! que di-je ? ou suy-je ? encor n'auroy-je pas,
Le cœur de faire aller mon enfant au trespas.⁴³

L'idée de l'infanticide reste inaccessible à son « cœur ». Elle revient alors aux regrets initiaux, indiquant qu'elle n'aurait pas dû sauver le « Bois porte-destin » du feu, puisque son fils a commis cette « offense »⁴⁴. La pensée du crime ramène le désir de l'infanticide :

Mais aussi fay je bien de luy oster la vie,
Puis qu'il l'a le premier à ses oncles ravie.

Althée propose une nouvelle formulation de la légitimité de l'infanticide, qui n'est finalement que l'exécution d'une justice équitable. La strophe suivante revient en arrière :

Helas ! je ne sçauroy' le maternel amour,
Ne me peut accorder de luy oster le jour.
O freres offensez, pardonnez moy de grace !
Le souvenir de vous veut bien que je le face ?
Mais ce qu'est une mere à l'endroit de son fils,
M'attendrissant le cœur fait changer mon avis.

La sœur des hommes assassinés rappelle pourtant la norme du comportement d'une mère : « le maternel amour », terme abstrait généralisant, est sujet du verbe *accorder* : il agit sur la volonté d'Althée. La proposition « ce qu'est une mere à l'endroit de son fils » est formée sur un présent de vérité générale. Ce discours général renvoie Althée à ses sentiments maternels, puisqu'elle change à nouveau d'avis. Dès lors, le passage de l'une à l'autre alternative s'accélère :

Quoy doncque vivra t-il apres avoir (o crime)
Envoyé l'innocent au Stygien abysme ?
Quoy doncque vivra t'il impuny du delict,

Renaissance, voir « The Dilemma Monologue in Pre-Cornelian French Tragedy (1550-1610) », dans *En marge du classicisme. Essays on the French Theatre from the Renaissance to the Enlightenment*, dir. A. Howe and R. Waller, Liverpool, Liverpool University Press, 1987, p. 34-35. Si l'on suit Terence Cave, qui décrit par exemple le dilemme d'Hippolyte, et celui de Phèdre, comme « *a division between a "je" composed by desire and a "moi" constituted by obedience to the moral doxa* » (Terence Cave, *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 345), on voit toute la différence qui sépare Bousy de ses successeurs classiques. Le dilemme ici n'est pas posé entre le désir et le devoir, mais entre deux devoirs contradictoires, celui consistant à rendre justice aux frères assassinés, et le devoir de protection maternelle de l'enfant.

⁴³ Pierre de Bousy, *Meleagre*, *op. cit.*, fol. 18^{ro}.

⁴⁴ *Ibid.*, fol. 18^{vo}.

D'avoir osé commettre un acte si maudit ?
Non, non, il en mourra : La mort est le salaire
De ceux qui comme luy se plaisent à mal faire.
Sus vas te consumer, Bois fatal, et qu'ainsi,
Que tu mourras au feu, puisse-il mourir aussi.

Désormais, l'alternative est présentée dans une modalité interrogative rhétorique qui marque l'impossibilité : la réponse attendue, qui arrive au cinquième vers cité, est « non ». La répétition en anaphore « Quoy doncque » marque encore l'impossibilité : l'impunité du fils est rejetée comme une alternative injuste. Les deux derniers vers agissent comme des didascalies internes⁴⁵ – ils indiquent qu'Althée tient le bois fatalisé au-dessus du feu, ce qui doit suffire à mettre à mort son fils, puisque le bois, don des Parques, décide de la vie et de la mort de Méléagre. Si Althée a pris sa décision, la réalisation de son dessein se fait attendre, avec un nouveau rebondissement dans le monologue :

Que veut dire cela, ô deitez puissantes !
Pourquoy tombe ce Bois hors de mes mains tremblantes
Las ! mon bras que je sen affoiblir peu à peu
N'a pouvoir seulement de le ruer au feu.
O miserable seur ! ô malheureuse mere !
Aux frères peu amye, et au fils trop severe !⁴⁶

Dans ces vers, le spectateur constate le manque de « cœur » qu'Althée anticipait au début du monologue. Si sa décision est prise sur un plan intellectuel, son corps résiste en s'affaiblissant. La représentation de l'infanticide est à la fois réelle et symbolique : en brûlant le bois, Althée tue effectivement son fils – ce subterfuge permet de respecter la règle horacienne de l'absence de violence sur scène tout en plaçant le meurtre devant les yeux du spectateur. Cet infanticide réel, en actes, mais sans victime présente en scène, permet également à Althée d'exprimer son dilemme et sa faiblesse au moment même de l'action : « les revirements d'Althée se confondent avec l'exécution et la suspension de l'acte meurtrier ; paradoxalement, ses hésitations ont lieu *pendant le crime* »⁴⁷. Althée rend compte

⁴⁵ Cette notion fait parfois débat, et se voit contestée aussi bien en général (voir Véronique Lochert, *L'Écriture du spectacle*, *op. cit.*, p. 535-581, qui y indique préférer la notion de didascalie implicite) que pour la tragédie de la Renaissance (Emmanuel Buron, « La présentation typographique des tragédies humanistes », dans *Le Texte en scène*, *op. cit.*, p. 253-272), parce qu'elle y aurait d'autant moins de sens qu'il n'y aurait pas (mais nous sommes en désaccord sur ce point) de didascalies dans la tragédie de la Renaissance. Nous l'employons ici dans le sens mis en valeur par Véronique Lochert, comme « description simultanée d'un élément visible sur scène », *op. cit.*, p. 538, mais renvoyons à ces deux travaux pour une analyse plus rigoureuse du terme.

⁴⁶ Pierre de Bousy, *Meleagre*, *op. cit.*, fol. 18v°.

⁴⁷ Voir Clotilde Thouret, « La merveilleuse irrésolution d'Althée », *op. cit.*, p. 67. Elle écrit encore : « la pièce trouve une conciliation singulière entre l'exhibition macabre et l'ellipse du spectacle de la mort », *ibid.*, p. 68 : elle évoque ici la pièce de Bensérade, mais son propos nous paraît valoir également pour la pièce de Bousy, du moins concernant l'infanticide.

alors plus explicitement de l'origine de son dilemme : elle est tiraillée entre ses devoirs de sœur et ses devoirs de mère⁴⁸. Le rythme du monologue s'accélère encore :

Il faut qu'il meure. Non. Mais dieux ! auroy-je tort
Si je mettois à mort l'auteur d'une autre mort ?
Ouy, Nenny, Ouy, Non auroy ce me semble.
Si auroy, non auroy, ains droit et tort ensemble,
J'auroy droit de venger mes deux frers occis,
Mais j'auray tort aussi d'exécuter mon fils.
Lequel des deux feray-je ? Il faut, il faut qu'il meure.⁴⁹

C'est sur ces vers qu'Althée prend la décision puisqu'elle invoque ensuite les Parques, ses frères et le feu pour l'assister dans l'infanticide. Ces quelques vers travaillent particulièrement le dilemme. La répétition des mots-phrases « Ouy », « Non », ou « Nenny », les antiphrases, « si auroy, non auroy » ou encore « j'auroy droit », « j'auroy tort », saturent le texte de contraires irréconciliables. De ce jeu des contraires, Althée extrait l'essence de sa situation : tenue par ses devoirs de sœur et de mère, elle a « droit et tort ensemble », qu'elle agisse ou qu'elle n'agisse pas. C'est l'idée de justice qui l'amène à la décision de l'infanticide : « auteur d'une autre mort », homicide, et presque parricide puisqu'il tue les frères de sa mère, Méléagre doit être puni pour son crime.

Contrairement à La Péruse qui efface le dilemme de Médée avant l'infanticide, Bousy travaille le dilemme, mais montre qu'Althée agit par devoir, ce qui n'est évidemment pas le cas de la Colchidienne. En termes de représentation, le spectateur a assisté à l'infanticide, sans que la pudeur soit choquée, puisqu'il voit une femme brûler un morceau de bois. Elsa Dorlin a montré la force du lien entre les mères, les sages-femmes et les sorcières pour les cas de suspicion d'infanticide⁵⁰ : comme Médée, Althée réactive cet imaginaire de la sorcière infanticide, mais Althée est une sorcière innocente peut-être, du moins, qui agit par devoir et non par désir ou égarement⁵¹.

Le messager effectue le récit de la mort de Méléagre, à Althée, à l'acte V. Se plaignant d'avoir à raconter ce « desastre »⁵², il annonce sa mort, ce qui désespère Althée :

⁴⁸ Cette alternative est présentée d'une façon semblable chez Ovide : « *Tum conata quater flammis imponere ramum, / Coepta quater tenuit ; pugnat materque sororque / Et diversa trahunt unum duo nomina pectus* » ; « Tentant par quatre fois d'y enflammer la bûche, / Quatre fois renonçant, la mère en elle assaille / La sœur, et ces deux noms déchirent un seul cœur » Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., livre VIII, v. 462-464, p. 372-373.

⁴⁹ Pierre de Bousy, *Meleagre*, op. cit., fol. 19r°.

⁵⁰ Elsa Dorlin, *La Matrice de la race*, op. cit., p. 137-142. Elle montre par exemple que la présence d'un chirurgien de genre masculin s'était imposée au fil du temps pour répondre à ce soupçon de l'infanticide féminin.

⁵¹ Les tragédies de La Péruse et de Bousy devaient résonner d'une façon particulière durant ce siècle de « chasse aux sorcières ». Il nous est difficile d'évaluer la prégnance de la peur des sorcières, plus encore dans ce monde d'humanistes des collèges, mais les tragédies s'en font l'écho. Sur la chasse aux sorcières, voir Jean Delumeau, *La Peur en Occident : XIV^e-XVIII^e siècles une cité assiégée*, Paris, Le Livre de Poche, 1980, p. 398-449.

⁵² Pierre de Bousy, *Meleagre*, op. cit., fol. 20r°.

Althee. Meleagre est donc mort, o fraternelles ombres !
Hostesses de l'Averne aux sales tousjours sombres,
Contentez-vous de moy qui pour mon dernier vœu
Vous ay sacrifié mon fils vostre Nepveu !

Quoique rien ne l'indique, ces quatre vers ont peut-être vocation à être prononcés en aparté, puisqu'Althée y avoue être à l'origine de la mort de son fils et que le messager ne réagit pas à cette révélation. Aux deux vers suivants, elle demande au messager de poursuivre son récit. Il rapporte alors la mort de Méléagre, que les « Medecins mandez » ont en vain tenté de sauver :

Mess. Le mal est une chose
Qu'ils ne peuvent guarir s'ils n'en sçavent la cause,
Et celuy de leur maistre estoit plus qu'incogneu,
Pour estre (disoyent-ils) si promptement venu.⁵³

Le caractère subit et incompréhensible de cette mort qui met en échec la médecine, marque son origine surnaturelle : le geste d'Althée est la cause de la mort du héros, dont le messager livre les derniers mots et rapporte la mort résignée, vécue « robustement »⁵⁴. Dans son agonie, Méléagre aurait appelé, « plusieurs fois », « et son pere et sa mere : et ses seurs, et ses freres » : cette dernière mention, éminemment pathétique pour la mère infanticide, déclenche chez elle de violentes lamentations :

Althée. O malheureuse mere ! o mere miserable !
Qui cause à ton enfant ceste mort déplorable !
O mort, cruelle mort ! oste-aise, donne-ennuy,
Arrache'moy la vie, et m'envoye avec luy.
Que tarde's-tu Lachese, et vous Atrope, et Clothe,
Que vous ne me logez en l'infemale Grote ?
Je veux, je veux mourir.⁵⁵

Althée est une mère « malheureuse » et « miserable », double qualification mise en valeur par le chiasme. Là encore, cette tirade est peut-être prononcée en aparté puisque le messager, loin de réagir aux lamentations d'Althée, poursuit son récit. Il la laisse enfin seule, ce qui lui permet de prononcer un dernier monologue avant sa mort sur la scène :

Althee. Que je suis execrable ! ô bons dieux, je ne puis,
Tant mon acte est meschant dire quelle je suis !
Je suis une Megere, et de crimes infecte,
Je surpasse en fureur Tisiphone, et Alecte !
O gouffres infernaux ! ô Phlegethon ardant !
Tendez moy vos gosiers que je m'aille dardant
Toute vive au plus creux de vos flambantes geynes,
Pour m'expier là bas en eternelles peines,
De l'enorme homicide, et du crime meschant
Qu'infame j'ay commis dessus mon propre enfant.
O mere, non point mere ! ains marastre bourelle,

⁵³ *Ibid.*, fol. 21v°.

⁵⁴ *Ibid.*, fol. 22r°.

⁵⁵ *Ibid.*, fol. 22r°.

Et pire mille fois et mille fois que celle
Qui voyant son amy espris d'amours nouveaux,
Deschira devant luy ses enfans par morceaux.⁵⁶

L'infanticide conduit à une redéfinition de l'identité, comme c'est le cas chez Médée (« *Nunc Medea sum* »). Mais là où Médée trouve son être en tuant ses enfants, Althée perd son essence, comme le montrent la multiplication des attributs du sujet, qu'ils soient adjectivaux (« execrable », « infecte ») ou nominaux (« une Megere »), ainsi que la négation de cette capacité à se définir : « je ne puis [...] dire quelle je suis ». Après une évocation de sa mort à venir, Althée comprend que l'identité principale qu'elle a niée est celle de mère et trouve alors une nouvelle manière de se définir, par ce syntagme nominal, « marastre bourelle », qui montre qu'elle n'est plus qu'une version dégradée de la mère, et annonce que, comme bourreau, elle va également expier ses crimes. La comparaison finale à Médée, qu'elle surpasse puisqu'elle est « pire mille fois et mille fois » qu'elle, avec l'hyperbole sur le nombre, crée une filiation ; qu'elle ne soit pas nommée témoigne de la célébrité de la mère infanticide mise en scène plus tôt par La Péruse. Juste après ces vers, Althée se tue par le « Poignard oste-vie » qu'elle enfonce sur scène dans son « vil estomac », et justifie sa mort par la même équité que celle qui l'a menée à l'infanticide :

Mais puis que je t'occis par forme de vengeance,
La mort semblablement vengera mon offense.
Tu es mort pour un meurtre, et je suyvray ton sort.⁵⁷

Après cette scène, le spectateur voit successivement la nourrice se suicider au-dessus de sa maîtresse avec le « mortel ferrement » qui a tué cette dernière, le chœur se lamenter et Œnée annoncer, ou réaliser également son suicide⁵⁸.

Comme mère infanticide, Althée transgresse son rôle de mère. Cependant, également tenue entre ses devoirs de sœur et ses devoirs de mère, elle ne pouvait qu'avoir tort et raison en même temps. Enfin, Althée montre surtout la conscience qu'elle a de la transgression, ce qui fait qu'elle-même rappelle la norme de l'amour maternel. Renonçant au nom de mère pour lui substituer celui de « marastre bourelle », et se suicidant pour mener au bout sa logique de justice, elle montre qu'un tel acte ne peut non plus demeurer impuni.

La tragédie, pourtant achevée, n'en reste pas là, puisque Bousy ajoute un « épilogue » qui livre la morale de cette pièce, sous forme de sonnet. Étant donné l'originalité de cette démarche, nous livrons l'épilogue en entier :

Pour avoir mesprisé les autels de Dictyue,

⁵⁶ *Ibid.*, fol. 22v°.

⁵⁷ *Ibid.*, fol. 23r°.

⁵⁸ *Ibid.*, fol. 24r°.

Oenee a veu gaster des uns aux autres bouts,
Son pays miserable, et sans dessus dessous
Succomber sa famille, et luy mesme en ruine.

Cela nous monstre bien que la grandeur divine,
Ne doit estre jamais mise a mespris de nous,
Et quels dieux qui font de leur honneur jaloux,
Ne nous veulent souffrir ceste faute maligne.

Vous doncques qui voyez ce sanglant Eschafaut,
Apprenez je vous prie, apprenez qu'il ne faut
Refuser au Seigneur cela qu'il nous demande.

Apprenez, di-je encor de ne murmurer point.
Losque pour nos pechez quelquefois il nous poingt
Afin de ne payer une plus grosse amende.⁵⁹

Tirant la morale de l'histoire, l'épilogue n'évoque plus l'infanticide ni la faute d'Althée mais se concentre sur la double faute d'Enée qui a d'abord fâché Diane en méprisant ses autels, puis qui a agi contre la juste punition divine en faisant tuer le sanglier. En ne condamnant pas Althée dans cet épilogue moralisant, Bousy laisse au moins au lecteur le choix de son interprétation, et cherche peut-être à l'orienter dans le sens d'une compréhension de l'infanticide. Althée agit au nom du devoir qu'elle doit à ses frères et au nom d'une conception de la justice, qu'elle s'applique d'ailleurs *in fine* à elle-même, contre ses sentiments maternels. Pourtant, par ce choix, qui n'en est de toute façon peut-être pas un puisque, d'après l'épilogue, tout n'est que punition divine, elle perd sa qualité de mère. Si la transgression a lieu sur la scène, la norme y est donc omniprésente, au sein d'un même personnage puisqu'Althée ne se confie à personne. La nourrice, pourtant présente, n'est pas mise au courant du projet, ce qui fait qu'elle ne peut tenter de l'empêcher. De même, si Althée rapporte à son mari le crime de son fils, elle ne lui fait pas confiance pour rendre la justice et préfère agir seule. Contrairement aux autres tragédies qui extériorisent le conflit des valeurs, en les répartissant parmi plusieurs personnages, Pierre de Bousy concentre le conflit dramatique au sein d'un personnage qui réfléchit et décide seul. Cette pièce est publiée en 1582 : la conception du personnage est peut-être en train de se transformer.

d. Les séditieuses

Si la tragédie est en général une histoire familiale, la résistance des femmes ne s'exerce pas toujours contre un membre de la famille. Ainsi de Lucrèce, épouse de Collatin, qui veut se venger de Tarquin après que celui-ci l'a violée : sa résistance ne s'exerce ni contre son époux, ni contre son père, mais contre le fils du Roi. À l'acte II, lorsque la nourrice lui

⁵⁹ *Ibid.*, fol. 24v°.

demande de cesser de pleurer et surtout, de ne pas menacer ouvertement le pouvoir, les deux femmes entrent dans un débat stichomythique :

Nourr. Mais que sert publier à tous ceste destresse ?
Luc. Cela peut irriter contre luy la noblesse.
Nourr. Mais devant le pouvoir il ne faut menacer.
Lucr. Il faut par tous moyens son haineux offenser.
Nourr. Mais cest le fils du Roy, voy a qui tu t'adresses.
Lucr. Collatin est du sang, et moy, je suis princesse.
Nourr. Il est jeune et dispos, des Romains redouté.
Lucr. Le vent de la faveur n'est tousjours d'un costé.
Nourr. Et de qui seras-tu pour te venger, aidée ?
Lucr. Et seule estoit Procné, et seule estoit Médée.
Nourr. Regarde a ne te perdre au lieu de te venger.
Lucr. Le mal qui est tres-grand ne peut en pis changer.
Nourr. Une Princesse doit n'estre pas temeraire.
Lucr. J'ay, quand il s'armera, trop pour luy satisfaire [...].⁶⁰

La nourrice rappelle l'impératif de l'obéissance au pouvoir, d'autant que le fils du Roi est « jeune et dispos » et possède la faveur publique. Après un état des forces ennemies, la nourrice passe au tableau des forces alliées. Même si elle ne généralise pas, la nourrice considère conformément au lieu commun que, pour se venger, une femme doit être « aidée ». Lucrèce contre cet argument en donnant deux exemples de femmes, Médée, qui s'est opposée au pouvoir et Procné, qui s'est opposée à son violeur. Le parallélisme de la structure, avec l'anaphore « et seule estoit » à chaque début d'hémistiche, insiste sur la reproductibilité du geste : si deux femmes l'ont fait avant elle, Lucrèce peut également s'opposer « seule » au violeur qui est au pouvoir. La Nourrice essaie d'imprimer à sa maîtresse la peur de la mort, puis introduit une sentence, « Une Princesse doit n'estre pas temeraire », qui comporte une modalité déontique portée par le verbe devoir, le présent gnomique ainsi que le déterminant indéfini « une ». Cette sentence repose sur une notion de genre : si la témérité est en soi un excès, le courage dans sa version non modérée, le fait que Lucrèce soit une « princesse » et non un « prince » rendrait cet excès moins acceptable encore. À l'acte IV, la princesse décide que sa vengeance sera le suicide⁶¹ : elle ne s'en prendra finalement pas directement au pouvoir masculin, contrairement à Médée, qui pousse au bout la révolte politique.

e. « Je veu ruiner tout » : Médée

Lorsque la nourrice, dès le premier dialogue de l'acte I, demande à Médée d'éteindre sa fureur et de retrouver la raison, celle-ci lui répond :

⁶⁰ Nicolas Filleul, *Lucrece*, op. cit., acte II, fol. G1v°. Dans son édition (*Théâtres de Gaillon*, op. cit., p. 80), Françoise Joukovsky rapproche à juste titre ce dialogue stichomythique de celui qui oppose Médée à la nourrice dans *Medee*, ainsi que de celui qui oppose Ismène à Antigone dans *Antigone* de Baïf.

⁶¹ Nicolas Filleul, *Lucrece*, op. cit., fol. I 1r°.

Medee. Non, non Nourrice, non : ni conseil, ni raison
 Ne me sauroient vanger du perjure Jason.
 La Nourrice. Mais vueillés donq'un peu cette fureur refraindre :
 L'ire d'un Roi, Médée, est grandement à craindre.
 Medee. Mon pere étoit aussi hautain et puissant Roi,
 Et son courrous pourtant n'a rien gagné sur moi.⁶²

Contre la Nourrice qui rend compte de sa peur du pouvoir royal masculin, la Colchidienne rappelle qu'elle a déjà désobéi à ce même pouvoir, alors incarné par son père. Lorsque le messenger arrive et transmet l'ordre de Créon, selon lequel Médée doit rapidement quitter la scène, la nourrice demande :

La Nourrice. Est-ce le Roi qui la fuitte commande ?
 Ou si c'est Glauque ? ou Jason qui le mande,
 Epoinçonné par nouvelles amours
 De lui joüer, ingrat, ces lâches tours ?
 Le Messenger. C'est le Roi même : il faut qu'elle obeisse,
 Il connoit trop Médée, et sa malice :
 Il connoit trop que de rien ne lui chaut,
 Qu'elle est cruelle, et qu'elle a le cœur haut,
 Qu'elle menace, et d'une fiere audace
 Quelque mal-heur contre la Grece brasse.
 Qu'el'face donc, qu'el face sans tarder
 Ce qu'il a pleu au Roi lui commander.⁶³

La question de la Nourrice (« Est-ce le Roy... ») rend compte d'une spécificité de la demande royale, à laquelle personne ne peut désobéir, ce que confirme la réponse du messenger (« il faut qu'elle obeisse »). Plus loin, lorsque Médée tente de se défendre et indique au roi qu'il agit « contre toute équité », ce dernier lui répond :

Créon. Soit droit, soit tort, il faut que mon commandement
 Soit fait, c'est trop parlé, soudain qu'on se dépêche
 Et que d'orenavant jamais on ne m'en prêche.⁶⁴

L'indifférence de Créon pour le droit peut marquer la tyrannie du personnage, mais le pouvoir politique réclame bien de Médée une absolue obéissance. À l'acte IV, Jason l'affirme encore :

Médée. Il faut, pour m'achever qu'encore sans conduite,
 O miserable moi ! d'icy je prêne fuite.
 Jason. Puis qu'ainsi plaît au Roi, il le faut vramant [*sic*]
 J'en suis marri ; mais quoi ? ce n'est injustement ;
 Tu l'as bien merité. C'est par trop grande audace
 De menacer ainsi et le Roi et sa race ?
 Di moi tant seulemant de quoi auras besoin,
 Affin que d'en fournir ore je prêne soin.⁶⁵

⁶² Jean Bastier de La Péruse, *Medee*, *op. cit.*, fol. 4. La source est Sénèque : « La Nourrice. Le roi est redoutable. / Medee. Mon père était roi. » « *Rex est timendus / Rex meus fuerat pater* », Sénèque, *Medea*, *op. cit.*, v. 168, p. 138-141. La Péruse développe cette idée qui tenait, chez Sénèque, en un seul vers.

⁶³ Jean Bastier de La Péruse, *Medee*, *op. cit.*, fol. 7. Chez Sénèque et Euripide, l'ordre ne passe pas par l'intermédiaire du messenger.

⁶⁴ *Ibid.*, fol. 22. Chez Sénèque : « *Cr. Aequum atque iniquum regis imperium feras* » ; « L'ordre du roi, juste ou injuste, subis-le », Sénèque, *Medea*, *op. cit.*, v. 195, p. 142-143.

Le premier vers de Jason rappelle la nécessité impérieuse de l'obéissance à l'ordre royal ; les troisième et quatrième vers insistent sur la faute politique de Médée, qui a menacé le roi et transgressé cette obéissance. Avant l'épisode corinthien mis en scène par la pièce, Médée a déjà fait la preuve de son refus des normes politiques et familiales. Les méfaits de l'héroïne sont inscrits dans la mémoire du spectateur et rappelés dans le texte⁶⁶. En tuant son frère, en abandonnant son père le Roi, la Colchidienne a refusé l'ordre familial et politique. Dans la pièce, le spectateur assiste à l'anéantissement total de l'ordre politique par cette femme à qui l'on demande l'obéissance : elle détruit le pouvoir politique et patriarcal par la magie du feu.

Médée est le personnage qui pousse le plus loin le renversement de l'ordre politique : elle tue le roi Créon et sa fille Glauque, absente de la scène mais présente dans les récits des personnages. La modalité de ce double meurtre est elle-même signifiante :

Messenger. Un nouveau feu charmé cruellement devore,
Ains a ja dévoré Glauque, et son pere encore,
Avec tout leur palais.⁶⁷

Et plus loin :

Ainsi tous deus, en une même flamme
Se debatans, ils ont rendu leur ame.
Mais non contant encore, s'éprenant
Plus fort ce feu, est allé forcenant
Par tous les lieux du grand Palais, en sorte
Que ce n'est plus rien qu'une cendre morte
De ce qui fut n'aguere un Roi Creon,
Glauque sa fille et toute sa maison.⁶⁸

Le « feu contagieux »⁶⁹ ne se limite pas à Glauque, la rivale. En tuant le Roi et sa fille, Médée donne à son geste une signification politique. En outre, elle détruit le palais et le réduit en « une cendre morte » : elle anéantit le lieu et le symbole du pouvoir. Les deux derniers vers du Messenger rendent compte du caractère total de la destruction, que l'héroïne éponyme annonce au début de l'acte IV :

Bref, je me veus vanger ; je veu ruiner tout.⁷⁰

⁶⁵ Jean Bastier de La Péruse, *Medee*, *op. cit.*, fol. 32. La Péruse reformule le débat entre Jason et Médée chez Sénèque, sans traduire strictement. Voir Sénèque, *Medea*, *op. cit.*, v. 432-559, p. 158-167.

⁶⁶ Voir par exemple Jean Bastier de La Péruse, *Medee*, *op. cit.*, fol. 5. Nous n'en trouvons pas d'équivalent chez Sénèque et La Péruse suit ici plutôt Euripide, qui place ces propos dans la bouche de la Nourrice à l'ouverture de la pièce, mais présente une Nourrice bien moins vindicative vis-à-vis de Jason. Voir *Medée*, *op. cit.*, v. 1-48, p. 4-7.

⁶⁷ Jean Bastier de La Péruse, *Medee*, *op. cit.*, fol. 37.

⁶⁸ *Ibid.*, fol. 40.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, fol. 29. Chez Sénèque: « *sternam et evertam omnia* », « J'abattraï tout, je renverserai tout » ; ou encore « *mecum ruina cuncta si video obruta* » : « Quand avec moi je verrai tout à bas, ruiné », Sénèque, *Medea*, *op. cit.*, v. 414 et 427, p. 156-157.

Cet anéantissement du pouvoir est présent chez Sénèque, chez qui le feu est plus dangereux encore puisqu'il menace de s'étendre à toute la ville, comme le rapporte le Messager :

*Avidus per omnem regiae partem furit
Ut jussus ignis : jam domus tota occidit ;
Urbi timetur.*⁷¹

Ce n'était pas le cas chez Euripide⁷² : sur ce point La Péruse choisit de suivre Sénèque et de reconduire la dangerosité extrême du personnage.

Médée est le personnage du corpus qui refuse le plus explicitement la soumission des femmes au pouvoir masculin, dont tous les personnages rappellent pourtant la nécessité. La pièce ne propose que très peu de propos de genre, et la nécessité de l'obéissance au roi n'est pas présentée en termes genrés. Finalement, comme l'exprime Jason, Médée doit obéir parce qu'elle est un « sujet » du roi. Cependant, la pièce représente bien une femme qui se rebelle contre l'ordre politique patriarcal incarné essentiellement par des hommes, puisque Glaucos n'apparaît pas sur la scène.

*

Ainsi, le convocation des lieux communs sur les femmes peut viser à condamner des héroïnes inconvenantes en rappelant quel serait le comportement convenable. Le lieu commun est alors utilisé dans le cadre épictique, pour blâmer un personnage ou du moins mettre en perspective son comportement, ce qui confère une portée morale au lieu commun et, *in fine*, à la tragédie. Comme l'explique Bade, le dramaturge peut représenter une inconvenance dès lors qu'il la désigne comme telle, pour ne pas se montrer ignorant, et, pourrions-nous ajouter, peut-être dans une perspective d'instruction du spectateur. Néanmoins, l'usage du lieu commun est loin de se limiter à l'énoncé de la convenance : dans le cadre épictique, le lieu commun peut prendre sur lui la charge négative et montrer que les femmes qui s'en démarquent sont, non inconvenantes, mais au contraire, exceptionnelles.

2. Des femmes exceptionnelles

Si le lieu est « commun », l'héroïne, elle, est hors du commun : au-delà des cas où le lieu commun vise à rappeler le comportement convenable, attendu d'une femme, il peut marquer au contraire la démarcation positive de l'héroïne par rapport au commun des femmes. Le lieu commun, désormais connoté négativement, permet par contraste de louer

⁷¹ Sénèque, *Medea*, *op. cit.*, v. 885-887, p. 188-189 : « Partout dans le palais, comme sur un mot d'ordre, / Un feu vorace a pris, tout s'y est écroulé, / La ville est menacée ». Le messager exprime une autre inquiétude : l'eau ne fait qu'aviver encore le feu et il semble impossible de l'arrêter, v. 888-890, p. 188-189.

⁷² Voir Euripide, *Médée*, *op. cit.*

l'héroïne, ce qui vaudrait aux deux niveaux de l'énonciation théâtrale, à destination de l'interlocuteur présent sur la scène, et du spectateur.

a. Le refus de la vanité et des vices : Esther

La beauté des femmes est trompeuse, surtout lorsqu'elle passe par le fard et l'atour⁷³ : ce lieu commun est en partie nié par les pièces. Dans *Iephtes*, lorsque le chœur des filles d'Israël apprend que Jephté revient de la guerre, il envoie sa fille, Iphis, l'accueillir :

*Chorus. Et tu progenies ducis,
Magni spes generis cape
Cultus filia splendor,
Et patrem reducem piis
Laeta amplexare brachiis.
Jamjam purpureos sinus
Iphi assume, retortulum
Jam cirrum cohibe.*⁷⁴

Chrestien traduit :

Et toi, vierge singulière,
Espoir de tes parents vieux,
Prends tes habits précieux,
Et au col du Roi ton père,
Jette un bras dévotieux.

Prends ta robe écarlatine,
Iphis, et serre un peu mieux
Le tortis de tes cheveux.⁷⁵

La parure et l'habit précieux ne sont pas en contradiction avec la piété filiale d'Iphis, et marquent au contraire son affection, et sa dévotion vis-à-vis de son père. Dans la traduction de Claude de Vesel, cette mention disparaît pourtant :

Et toi fille espoir
Du grand Capitaine,
Dois bien joye avoir
Du père au retour,
Que cest heureux jour
Vainqueur nous ramène.
Ton père venu
Va voir et l'embrasse,
Je l'ay reconnu [...].⁷⁶

⁷³ Voir *supra*, p. 165-171.

⁷⁴ George Buchanan, *Iephtes*, *op. cit.*, fol. 16. « Et toi, qui es de la lignée de notre chef, / Sa fille, l'espoir de toute une noble race, / Revêts une parure resplendissante et, / Ton père qui est de retour, embrasse-le / Pour exprimer ta joie et ta pieuse affection / Dès maintenant, Iphis, mets des / Vêtements de pourpre, à présent / Tresse et retiens tes cheveux bouclés », trad. C. Ferradou, *op. cit.*, v. 421-428, p. 158.

⁷⁵ Florent Chrestien, *Jephte*, *op. cit.*, fol. D1v^o.

⁷⁶ Claude de Vesel, *La Tragedie de Jephthe*, *op. cit.*, fol. 11r^o.

Le chœur de Vesel invite toujours Iphis à aller accueillir son père mais les mentions de la parure et de la coiffure disparaissent, comme s'il percevait quant à lui la contradiction entre la piété filiale et la parure en théorie associée à la vanité.

L'histoire d'Esther prouve que les femmes peuvent utiliser leur beauté pour soumettre des hommes à leur volonté⁷⁷. En cela, et même si l'appui divin transforme le sens de ce geste, Esther exemplifie le lieu commun de la beauté trompeuse des femmes. Cependant, un passage de la pièce montre qu'elle refuse d'être associée à la vanité féminine. À l'acte II, Arathée répète à la reine les propos de Mardochée, que le spectateur a entendus à la fin de l'acte I, et qu'Arathée retranscrit au discours direct :

Arathee. Esther se plaist en l'or, au pourpre, au Diamant,
Au Grenat, au Saphir et au Rubis luisant,
Au zacynthé, au Lapis, Carboucle et Amethyste,
En la verde Esmeraude, en l'Agathe desluite,
Aux brodeures, miroirs, aux carquans pretieux,
Aux perles, aux colliers d'un trein delitieux.
Ainsi dit Mardochée, et une grand' couronne,
Le tresor d'Orient, son beau chef environne.
Son poil plus beau que l'or largement espandu
Nage nonchalamment jusqu'en terre estendu,
Et seroit sa perruque une trainante queue
S'el n'estoit à bouillons, de tresses soustenue.⁷⁸

Commençant par un lapidaire décrit selon un procédé d'accumulation, Mardochée poursuit le portrait en évoquant la belle chevelure d'Esther : il montre ainsi qu'il admire la beauté de la reine, ce qui permet à l'auteur de faire un portrait de la dame. Mardochée décrit ensuite l'équipage de la reine et le pouvoir qu'elle a sur le roi. Il change pourtant de ton à la fin de la tirade, se montre inquiet des machinations d'Aman et demande à Arathée de rappeler Esther à ses devoirs :

[...] Esther vous souviene or
Du vieillard Mardochee, et que des la mammelle
Il vous tendoit jadis une main paternelle,
Vous souviene de ceux de vostre propre sang
Qui ont desja l'espee entee dans le flanc :
Et par sur tout du Dieu de qui les mains despites
Recherchent les pechés des Hierosolomites,
Que les fruicts chatouilleux de vostre grand beauté
L'attraiante grandeur de vostre Royauté,
Les caresses du Roy, les Royales delices
N'estaignent pas du tout des divins sacrifices
La memoire, et fachés que vostre grand credit
Ne vous affranchit pas du criminel edit,
Et que l'ire d'Aman n'est sur vous moins bouillante

⁷⁷ Voir *supra*, p. 165-171.

⁷⁸ André de Rivaudeau, *Aman*, *op. cit.*, fol. 24-25.

Que sur le demeurant de la gent innocente.⁷⁹

Apparemment, Mardochée ne tient pas un propos général : il ne parle que d'Esther, dont il craint un revirement. Si en devenant reine, Esther est également devenue vaine, les Juifs sont perdus⁸⁰. Ce propos peut masquer une menace : en lui rappelant la précarité de sa position, Mardochée n'indique-t-il pas à la reine qu'il pourrait tout révéler ? Celle-ci paraît si étonnée qu'elle se demande d'abord si « [son] pere » est bien à l'origine de ces propos⁸¹. Convaincue pourtant qu'Arathée lui transmet fidèlement les paroles de Mardochée, elle réagit ainsi :

Esther. A a maudite couronne, ô infames cheveux
Sujets de mon reproche horribler je vous veux :
Et vous royal manteau, vous carquans, vous brodeures,
Vous bagues, vous joyaux, pour choses trop meilleures
Employes toutesfois, arriere loing de moy,
Cecy peut il messeoir à la femme d'un Roy ?
O pere Mardoché' que ta voix m'est cruelle,
Que tu m'as mal congneu quand tu m'as prins pour celle
Qui face grand estat des riches ornemens,
Du faste, et de l'orgueil, des royaux vestemens,
Qui prise la richesse, et l'honneur et la gloire,
Qui n'aye plus de Dieu, ni de sa loy memoire.⁸²

La modalité exclamative rend compte de l'indignation d'Esther, qui reproduit l'accumulation asyndétique de Mardochée dans le cadre d'une apostrophe qui vise à éloigner les marques de richesse. Loin de se reconnaître dans le reproche qu'il lui fait par l'intermédiaire d'Arathée, elle refuse l'appartenance à la catégorie de femmes dont il est question⁸³. Esther ne nie pas

⁷⁹ *Ibid.*, fol. 25-26.

⁸⁰ Ce dialogue par messenger interposé fait écho au dialogue transmis par l'eunuque Hathac dans le récit biblique (dans sa version hébraïque) qui n'appartient pas aux chapitre VI et VII : Mardochée demande en effet à Esther de se souvenir de son origine et d'agir pour sauver les Juifs, mais il n'est pas fait mention du train de vie de la reine ; la réaction de celle-ci est d'ailleurs plus neutre puisqu'elle accepte immédiatement d'aller parler au roi, au péril de sa vie. Voir *La Bible qui est toute la sainte escriture*, op. cit., Livre d'Esther, ch. IV, fol. CXLIII v°. Dans la version grecque, il est question à plusieurs reprises de l'habillement d'Esther, qui quitte dès qu'elle le peut son « habit de gloire » qu'elle affirme avoir en horreur, mais on ne trouve pas trace d'un dialogue entre les personnages. Simplement, Mardochée lui fait dire : « Aye recordation (dist il) des jours de ton humilité : comment tu as esté nourrie en ma main », et Esther agit en conséquences. *Ibid.*, ch. XV, fol. LVII v°.

⁸¹ Esther pourrait interroger l'exactitude de la retranscription par l'intermédiaire, Arathée, mais elle ne le fait pas explicitement. Le lecteur-spectateur a pu éprouver la fidélité du discours d'Arathée, puisqu'il a entendu la fin du discours de Mardochée avant qu'Arathée ne le répète. Si l'on passe du décasyllabe à l'alexandrin et que quelques adaptations sont nécessaires, le discours est fidèlement retranscrit. Pour la première version de ce discours prononcée par Mardochée, voir André de Rivaudeau, *Aman*, op. cit., fol. 23-24.

⁸² *Ibid.*, fol. 26.

⁸³ Esther demande ensuite à Arathée de faire part à Mardochée de son indignation : « Mais di à Mardochee, ô amy Arathee, / Que je ne meritoy d'estre si mal traitee, / Qu'ignorante ne suis de ma condition, / Que je n'ay oublié le país de Sion, / Qu'ingrate je ne suis vers Dieu, ni vers Nature / Ni vers luy oubliant sa douce nourriture [...] » *Ibid.*, fol. 27.

l'existence de cette catégorie de femmes, présupposée par la structure en « celle qui » mais ne considère pas y appartenir. Ces considérations n'apparaissent pas dans la source biblique⁸⁴.

Esther accrédite le lieu commun de la beauté trompeuse féminine mais récusé, du moins en ce qui la concerne, celui de la vanité des femmes – cette négation étant nécessaire pour l'interprétation en bonne part de la beauté trompeuse. Esther ne dénonce qu'indirectement la généralisation opérée par Mardochée et ne refuse le lieu commun qu'en tant qu'il le lui applique. Malgré tout, le spectateur observe une femme qui refuse un lieu commun sur le féminin.

b. Chastetés : l'exception contre le commun

La chasteté est avant tout féminine⁸⁵, comme le montrent Judith ou Panthée, qui résistent aux assauts masculins immodérés. Lucrèce est une autre figure féminine de la chasteté⁸⁶. Dans la tragédie de Nicolas Filleul, dont les sources principales sont le récit de Tite-Live et celui d'Ovide⁸⁷, ce terme apparaît à plusieurs reprises, notamment à l'acte V, d'abord dans la bouche de la Nourrice qui annonce le suicide de sa maîtresse:

Nourrice. On voit sous le tombeau la chasteté chassée,
Qui n'a voire au tombeau, Lucrece délaissée.⁸⁸

Le terme est à nouveau mentionné par Brute dans l'avant-dernier vers, lorsqu'il annonce les hommages qui seront rendus à Lucrèce :

Brute. Puis à la Chasteté nous sacrerons sa cendre
Et puis il nous faudra la Liberté deffendre.⁸⁹

La mort de l'héroïne éponyme fait d'elle une représentante de la chasteté, comme Brutus deviendra, suite à l'assassinat de Tarquin, celui de la liberté. Dans cette pièce, la chasteté n'est pas marquée comme une vertu spécifiquement féminine, mais Filleul oppose le vicieux Tarquin à la vertueuse Lucrèce. En outre, un des commentaires du chœur de femmes

⁸⁴ Chez Racine, nous lisons dans la bouche de Mardochée : « Songez-y bien. Ce Dieu ne vous a point choisie / Pour être un vain spectacle aux peuples de l'Asie, / Ni pour charmer les yeux des profanes humains ». Cependant, Mardochée fait ce reproche directement à Esther et celle-ci n'y répond pas directement. Voir Jean Racine, *Esther*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, 2007, v. 213-215, p. 53.

⁸⁵ Sara Matthews Grieco fait le même constat dans son étude des gravures : « Première de toutes les vertus, la chasteté ne concerne que la femme », Sara Matthews Grieco, *Ange ou diablesse*, op. cit., p. 128.

⁸⁶ Souvenons-nous que François Habert consacre un huitain à Lucrèce dans son *Temple de Chasteté* : « Lors que Lucrece en sa chaste mammelle / Eust enfoncé le glaive violent, / Et que du coup par blessure mortelle / Le sang espaix en estoit distillant, / Ce sang sera (dict elle) revelant / La fermeté de mon chaste courage / A mon espoux, mais mon esprit dolent / Devant les Dieux en sera tesmoignage ». Voir François Habert, *Le Temple de Chasteté*, Paris, M. Fezandat, 1549, fol. F7v°. [Consulté en ligne le 08/07/2017. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k709733>].

⁸⁷ Tite-Live, *Histoire Romaine. Tome I. Livre 1*, op. cit., et Ovide, *Les Fastes*, Livre 2, op. cit., v. 721-856, p. 56-62.

⁸⁸ Nicolas Filleul, *Lucrece*, op. cit., fol. I4v°.

⁸⁹ *Ibid.*, fol. K2r°.

romaines, entre l'acte II et l'acte III, associe implicitement la chasteté au féminin. Après avoir loué la vertu, le chœur s'en prend à l'amour, présenté comme une vertu corruptrice :

Chœur. Mais depuis, les ans fertiles
Et d'erreur, et de pechez,
De mœurs aux vices serviles
Ont les Romains entachez.
Et l'amour faisant outrage
A l'honneur du mariage
Souilla des noces le lit,
L'Amour seule source, en somme,
Des vices qui ont de Romme
Et l'heur et l'honneur détruit.⁹⁰

Cette strophe condamne l'amour comme seule source de péchés mais n'en propose pas une explication genrée, puisque tous les « Romains » sont concernés. Le chœur poursuit :

Plustost le sein ne pommelle
Aux pucelles de quinze ans,
Que ce Dieu les empointelle
De ses soucis plus cuisans,
Egarant leur cœur folastre
Dans l'œil qui les idolatre,
Et les plus grandes qui sont
Dessous les loix d'Hyménée,
Rompant la foy ja donnée,
A d'autres baisers s'en vont.⁹¹

Le chœur des femmes romaines s'en prend spécifiquement aux jeunes filles – les hommes sont simplement désignés par la métonymie de « l'œil qui les idolatre ». Ainsi, si l'amour a pour victimes aussi bien les hommes que les femmes, ces dernières sont les véritables fautives, puisqu'elles sont censées être les garantes de la chasteté. Ce sont les femmes romaines qui parlent, et il ne faut pas y chercher l'expression d'un point de vue auctorial. En outre, les femmes romaines critiquent le temps présent, par rapport au passé qu'elles ont connu, ce qu'affirmera encore Brutus à l'acte III : « L'homme de jour en jour devient moins vertueux⁹² ». La décadence est un thème récurrent de cette tragédie⁹³, mais les femmes

⁹⁰ *Ibid.*, fol. G4r°.

⁹¹ *Ibid.*, fol. G4r°. Comme l'a montré Françoise Joukovsky dans son édition (*op. cit.*, p. 82), Filleul suit, pour les deux citations, l'ode III, 6 d'Horace, v. 17-28 : « *Fecunda culpa saecula nuptias / primum inquinaverit et genus et domos : / hoc fonte derivata clades / in patriam populumque fluxit. / Motus doceri gaudet Ionicos / matura virgo et fingitur artibus, / jam nunc et incestos amores / de tenero meditatur ungui. / Mox juniores quaerit adulteros / inter mariti vina, neque eligit / cui donet inpermissa raptim / gaudia luminibus remotis* » ; « Des âges féconds en crimes ont souillé tout d'abord mariages, races, maisons : de cette source a découlé le fléau qui s'est répandu sur la patrie et sur le peuple. Elle apprend avec joie les danses d'Ionie, elle se forme aux artifices, la vierge trop précocée, et voici déjà que, dès la plus tendre enfance, elle se prépare à d'impures amours. Par la suite, elle cherche à la table même où boit son mari des amants plus jeunes ; et elle ne choisit pas l'homme qui recevra d'elle, à la hâte, des joies interdites, loin des flambeaux », Horace, *Tome I. Odes et Épodes*, éd. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1954 (5^e éd.), Livre III, ode VI, v. 17-28, p. 110-111.

⁹² Nicolas Filleul, *Lucrece*, *op. cit.*, fol. H2r°.

⁹³ Françoise Joukovsky a montré que Filleul emprunte cette idée aux *Odes* d'Horace, voir *op. cit.*, p. LIV.

considèrent bien qu'elles sont les garantes de la chasteté⁹⁴. La chasteté est associée aux femmes mais de manière ambivalente : c'est une vertu qu'elles devraient avoir, mais qu'elles n'ont pas en général. Dès lors, la chasteté de Lucrèce est d'autant plus admirable qu'elle est hors du commun.

La chasteté des femmes serait donc moins commune qu'exceptionnelle. Ce phénomène est net dans *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, tragédie du Jésuite Fronton du Duc. Le surnom de Jeanne, la « Pucelle », présent dans le titre de la pièce de Fronton, insiste sur la virginité du personnage⁹⁵. La liste des personnages donne : « Jeanne d'Are, la Pucelle », ce qui fait de ce surnom un titre, équivalent du « Charles VII, Roy de France », ou encore « René d'Anjou, Duc de Lorraine ». Les occurrences du terme sont nombreuses dans le texte ; il se trouve dès la deuxième scène de l'acte I dans la bouche de saint Michel lorsqu'il apostrophe Jeanne : « Desloge donc, pucelle, et ne diffère plus »⁹⁶. Loin de renvoyer uniquement à la virginité, ce terme rend compte plus largement de la chasteté. Ainsi, à l'acte V, avant le récit de la mort de Jeanne, le gentilhomme se rappelle le comportement de la Pucelle en ces termes :

Le gentilhomme. Je n'ay peu remarquer onc en toutes ses mœurs
Des gestes inconstans : mais tous chastes et meurs.
Tous ses propos n'estoient que de choses honnestes.
Son oreille abhorrait les paroles mal nettes.
Louant le nom de Dieu en chascune action,
Elle excitoit les gens à la dévotion,
Edifioit chacun par sa douceur humaine [...].⁹⁷

La virginité est complétée par une attitude générale de piété, de dévotion, de douceur⁹⁸. Si les personnages qui l'entourent témoignent de sa chasteté, c'est également une vertu que Jeanne revendique et souhaite protéger. Ainsi, à l'acte IV, scène I, Jeanne, prisonnière des Anglais, sait qu'elle ne pourra pas être libérée par les Français et indique souhaiter la mort. Ce qu'elle craint le plus :

⁹⁴ Voici la dernière strophe de ce chant du chœur : « Veste Déesse severe, / Déesse des chastes feux, / Si ce Numa qu'on revere, / L'honneur de nos siècles vieux, / T'a nommé la gardienne / De nous, la race Ilienne / Des Troyens vaincus des Grecs. / Garde bien que nulle flame / Le cœur des Romains n'entame, / Sinon de tes feux sacrez » (*Ibid.*, fol. G4r° et v°). La mention de Vesta, déesse romaine du foyer, comme gardienne de la vertu des femmes n'est pas anodine : c'est à une femme qu'est attribuée la tâche de conserver cette vertu – en outre, le nom de « Veste » fait également entendre celui des Vestales, prêtresses vierges de cette déesse. Si Filleul emprunte les deux premières strophes citées à Horace, il transforme le contexte énonciatif de ces propos sur la décadence, en les plaçant dans la bouche de femmes qui font appel à Vesta pour remédier à cette situation.

⁹⁵ Sur la chasteté de Jeanne, voir notamment Alain Cullière, « Premiers visages de Jeanne d'Arc dans la tragédie française : les marques du féminin et les signes de la féminité », *op. cit.*

⁹⁶ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, *op. cit.*, p. 8. Sur l'évolution des termes utilisés pour désigner Jeanne, voir Alain Cullière, *op. cit.*, p. 378-341.

⁹⁷ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, *op. cit.*, p. 94.

La Pucelle. Ce sont les durs efforts de ceux qui sont mes gardes
Desquelz les salles mains, et les langues paillardes
Ne cessent mon honneur tousjours solliciter,
Et ma pudicité à forfaire inciter.
Helas, Dieu ! que je crains qu'après toutes amorces
Priens et promettans ilz ne viennent aux forces,
Et qu'alors on ne voye à l'œil mesme aperçus
Les enormes forfaicts qu'à tort on me met sus.⁹⁹

Jeanne comprend que la perte de sa « pudicité » constituerait un nouveau crime, qui lui est déjà imputé, mais dont elle est pour l'instant innocente¹⁰⁰. Elle s'adresse ensuite à Dieu :

La Pucelle. Mais, ô toy, à qui jay ma chasteté vouée
Et que tu m'as souvent pour la tienne avouée,
Sois d'icelle tousjours contre tous deffendeur,
Qui as, jusques icy, garanty sa splendeur ;
Qui m'as contre-gardée au milieu des gendarmes
Par ton ayde plutost, que par toutes mes armes
Au camp du Roy François ; qui d'un vouloir benin
M'as donné ung pouvoir plus fort que féminin
Pour les hommes dompter, ennemys de Justice.
Ne permetz que je sois contraincte à aucun vice
Par les hommes domptée : ainçois fais que leurs cueurs
Pour crainte de ta loy soient d'eulx mesmes vainqueurs.
Toy qui gardas, jadis, entiere et non souillée
De la chaste Judith l'honneur, s'estant meslée
Parmy les pavillons des fiers Assyriens,
Alors qu'ilz assiegeoisent les murs Betuliens,
Et qui encor l'honneur de Suzanne pudique
Ne permis succomber à la force lubrique,
Et menaçans propos de ces recreux paillards,
De ces faulceurs de cause et iniques vieillards.¹⁰¹

S'opposent dans ces vers, à travers les trois exemples, le sien, celui de Judith et celui de Suzanne, d'un côté la femme chaste et pure soutenue par Dieu, et de l'autre le groupe d'hommes « lubrique[s] » et « paillards ». Si la chasteté n'est pas explicitement associée au féminin, l'opposition d'une figure féminine soutenue par Dieu¹⁰², à un groupe d'hommes caractérisés par son hypersexualité contribue à faire de la chasteté une vertu féminine. Néanmoins, est-elle pratiquée par toutes les femmes ? Plus tôt dans la pièce, Jeanne tient aux soldats français un discours moralisateur qui condamne les excès sexuels :

⁹⁸ Sur cette question, voir aussi la différence lexicale entre « pudeur » et « pudicité » dont Vincent Dupuis rend compte notamment pour le XVII^e siècle, dans *Le Tragique et le féminin*, op. cit., p. 149-165.

⁹⁹ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, op. cit., p. 67.

¹⁰⁰ Sur l'image contrastée de Jeanne, depuis sa condamnation jusqu'à sa réhabilitation, voir par exemple Pierre Marot, « De la réhabilitation à la glorification de Jeanne d'Arc. Essai sur l'historiographie et le culte de l'héroïne pendant cinq siècles », dans *Mémorial du V^e centenaire de la réhabilitation de Jeanne d'Arc. 1456-1956*, Paris, Joseph Foret, 1958, p. 85-164.

¹⁰¹ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, op. cit., p. 67-68.

La Pucelle. Chassez loing d'avec vous ces compagnes lubriques,
 Et pestes de voz corps, ces garses impudiques.
 Il n'y a mal si grand qui rende plus mattez
 Les hommes que l'amour des sales voluptez,
 Et pour lequel plutost la divine Justice
 Darde du Ciel sur nous le mérité suppliee.
 Comment pourroit celuy les aultres surmonter,
 Qui ses folz appetits ne peult mesme dompter ?¹⁰³

Les soldats français sont sujets à l'immodération, condamnée par la religion et par la morale. L'argument est stoïcien : pour gouverner les autres, il faut se gouverner soi-même¹⁰⁴. Jeanne s'oppose aux soldats immodérés, mais aussi à un groupe de femmes, les « garses impudiques », probablement des prostituées. Si la chasteté est une vertu féminine, elle n'est pas le partage de toutes les femmes : les femmes chastes s'opposent aux hommes mais également aux femmes du commun, tous caractérisés par leur manque de modération. C'est encore ce qu'exprime Clytemnestra lorsque, pour sauver Iphigénie du sacrifice face à Agamemnon, elle insiste sur sa propre chasteté :

Cly. Si esse rare et merveilhabile prise
 Que d'avoir femme honneste, et chaste prise :
 Et au rebours par tout on trouve a l'aise
 Femme méchante, impudique, et mauvaise.¹⁰⁵

Clytemnestre s'érige en exception face à la majorité des femmes caractérisées par leur méchanceté, leur impudicité, leur mauvaieseté. Il n'est pas sûr que la suite de l'histoire, que nous avons évoquée, lui donne parfaitement raison.

La chasteté est donc une vertu attendue des femmes, et pourtant uniquement pratiquée par quelques femmes exceptionnelles. De fait, la tragédie reprend un propos topique sur la chasteté féminine : celle-ci est l'objet d'un discours particulièrement ambivalent, puisqu'elle leur est propre mais nécessite en même temps qu'elle fasse un effort contre leur nature : « Si la pudeur est la vertu la plus naturelle du sexe, [...] elle traduit dans le même temps un effort

¹⁰² Saint Michel rassure Jeanne en lui indiquant qu'il préservera sa chasteté : « Saint Michel. Sois assurée donc que ta pudicité / Demeurera sans tache à ton adversité, / Gardée jusques au jour que seras appelée / Au plus heureux sejour de la voute estoilée », *ibid.*, p. 69.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 39-40. Dans son étude des sources de la pièce, Soons montre que la harangue aux soldats est présente dans le *Procès de réhabilitation*. Il atteste la présence de cette scène chez Quicherat (III, 84) et indique que chez Jean Chartier, Jeanne est même censée tirer son épée contre les femmes qu'elle condamne. Voir Jan-Joseph Soons, *Jeanne d'Arc au théâtre, étude sur la plus ancienne tragédie, suivie d'une liste chronologique des œuvres dramatiques dont Jeanne d'Arc a fourni le sujet en France de 1890 à 1926*, Purmerend, J. Muusses, 1929, p. 93 *sqq.*

¹⁰⁴ Sur la modération, voir *infra*, p. 511-542.

¹⁰⁵ Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, *op. cit.*, fol. 55r°. Par rapport à Euripide, Sébillet insiste sur la chasteté : la Clytemnestre d'Euripide insiste sur son caractère d'exception mais le souligne par des termes plus neutres. Voir Euripide, *Iphigénie à Aulis*, *op. cit.*, v. 1162-1163, p. 106.

contre-nature pour maîtriser les impératifs d'une chair essentiellement indocile »¹⁰⁶. C'est que, fondamentalement,

La femme est l'essence même de la contradiction. Extrême en toute chose, on la représente soit sous les traits d'un ange, soit sous ceux d'un diable, mais rarement comme un être humain. Or, cette schizophrénie tire son origine de l'instabilité de sa « nature » qui la gouverne entièrement.¹⁰⁷

Cette contradiction fondamentale¹⁰⁸, dans notre corpus, se résout par l'opposition entre la femme du commun, caractérisée topiquement par sa lubricité, et la femme d'exception, qui déploie une chasteté attendue des meilleures de son sexe.

c. La « hardiesse » exceptionnelle, voire miraculeuse des femmes : Jeanne d'Arc

« Sexe imbecille », le sexe féminin n'a pas dit son dernier mot. Plusieurs héroïnes contestent dans les discours cette faiblesse supposée des femmes, ou plutôt, expriment la possibilité d'exceptions. Parce qu'elles sont des reines, et/ou parce qu'elles sont des héroïnes, certaines de ces femmes peuvent, ou doivent, se distinguer de leur sexe. À l'acte IV de l'anonyme *Pompée*, lorsque Corneille (nom francisé de Cornélie) doit entendre le récit de la mort de Pompée, son époux, elle se pâme, et le messager l'enjoint à reprendre force :

Messager. Hé, je vous pri', madame, ayez cœur de princesse.
De mari vertueux la femme ne se laisse
Ainsi gagner au deuil, ains demeure plus forte.¹⁰⁹

Le messager s'attend à ce que Corneille reste « forte » d'abord parce qu'elle est « princesse », ensuite parce qu'elle est le miroir de la vertu de son époux¹¹⁰ : avoir cœur de princesse, c'est dépasser la faiblesse féminine pour imiter la vertu du prince. Si l'affirmation n'a pas d'écho dans la pièce, une femme du corpus pose un vaste problème pour les personnages qui l'entourent : il s'agit de Jeanne d'Arc, « pauvre pucelle » qui mène l'armée du roi au combat.

La tragédie de Fronton du Duc entend mettre en scène une femme qui « surpasse son sexe » : « le préjugé social prédominant est la misogynie, et il est d'autant plus étonnant qu'il

¹⁰⁶ Dominique Brancher, *Équivoques de la pudeur*, op. cit., p. 729.

¹⁰⁷ Sara Matthews Grieco, op. cit., p. 71.

¹⁰⁸ Dominique Brancher montre qu'elle se résout traditionnellement par la distinction aristotélicienne entre intention et nécessité : « Comment concilier l'intériorité de la femme et la perfection de Nature ? la distinction aristotélicienne entre intention et nécessité apporte une réponse traditionnelle. Au niveau de l'espèce, la femme fait partie du plan général de la nature, car la différence des sexes est nécessaire à la reproduction de l'espèce et elle est nécessairement née femme, à cause des conditions dominantes régnant au moment de sa conception. Mais en tant qu'individu, elle n'est pas planifiée par la nature, puisque son intention est toujours de produire l'être le plus parfait », *ibid.*, note 101, p. 728.

¹⁰⁹ Anonyme, *Tragédie nouvelle appelée Pompée*, op. cit., fol. 34-35. Cette scène est absente du récit de Plutarque, *Vie de Pompée*, op. cit., p. 312-315, ainsi que du texte de Lucain, puisque Cornélie assiste à l'assassinat de Pompée. Lucain note cependant que Cornélie est « non tam patiens » que son époux, *La Pharsale*, op. cit., Livre VIII, v. 637, p. 117.

s'exprime dans une pièce destinée à célébrer l'héroïsme d'une femme »¹¹¹. Pour comprendre la cohabitation de ces deux éléments, la clef de lecture nous paraît être fournie à l'acte I scène 2, lorsque Jeanne exprime ses doutes à saint Michel :

La Pucelle. Et quoy ? pourray-je donc, foible comme je suis
Vaincre les durs effortz de si fiers ennemys ?
Saint Michel. Dieu le pourra par toy. On verra que d'en hault
Ce secours leur viendra, non d'un sexe où default
Toute force virile.¹¹²

Saint Michel rend compte du problème et de sa solution : le fait qu'une femme, « sexe où défaut toute force virile », soit dotée d'une telle force est la preuve de l'intervention divine. Or, cet argument revient dans la pièce, mais peu à peu : il fait l'objet d'une élaboration et n'est pas immédiatement compréhensible aux personnages.

Lorsque Jeanne essaie de convaincre le roi qu'elle est bien envoyée par Dieu, elle lui demande de ne pas se laisser tromper par son apparence, mais de se fier à ses propos :

La Pucelle. Prince sage, n'ayes à mon calibre esgard,
Mais a ce que je dis, comme et de quelle part
Je me présente à vous : je ne suis envoyée
Par quelque Roy ou Duc pour la paix octroyée,
Ou pour quelque alliance, ou pour des prisonniers
Moyenner la rançon et apporter deniers.
Mais du Grand Roy du Ciel vous voyez l'Ambassade
Toute telle que suis ignorante et maussade.¹¹³

Sans réaffirmer que sa faiblesse est la preuve même du soutien divin, la Pucelle demande au roi de dépasser les apparences et de l'écouter. Cet argument convainc Charles VII :

Le Roy. Je sçay que des petitz cest ordinairement
Qu'il s'ayde pour herautz de son commandement.¹¹⁴

S'il ne comprend pas que la faiblesse de Jeanne est la preuve de son élection divine, le roi admet du moins qu'il soit possible qu'une femme, bergère, appartenant donc, par son sexe et sa condition, doublement aux « petits », puisse être le messenger de Dieu. Cependant, Charles VII accepte l'idée de Louis de Bourbon, selon laquelle Jeanne doit prouver qu'elle a été envoyée de Dieu. Celle-ci suit alors la consigne de saint Michel et restitue au discours direct la prière du roi à la Vierge Marie, ce qui convainc celui-ci :

Le Roy. C'est assez descouvert : maintenant je congnois
D'ou la sagesse vient, dont tu nous estonnois,
Pour surpasser ton sexe : il seroit impossible

¹¹⁰ En ce sens, nous avons ici l'envers de ce que nous verrons plus bas, la contagion du féminin à l'homme qui devient à son contact « efféminé ». Voir *infra*, p. 265-283.

¹¹¹ Marc André Prévost, « Introduction », *op. cit.*, p. 279.

¹¹² Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, *op. cit.*, p. 9.

¹¹³ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

Qu'elle eust cogneu ceci, si l'esprit invisible,
Je dis l'Esprit de Dieu, ton esprit n'instruisoit.¹¹⁵

Pour Charles VII, que Jeanne puisse « surpasser [son] sexe » est une source d'étonnement mais ne constitue pas une preuve suffisante de son élection divine. Il a besoin d'un signe plus concret, qu'elle lui apporte en dévoilant des secrets que seul l'Ange saint Michel a pu lui révéler – l'idée de saint Michel, selon laquelle la faiblesse de Jeanne est la preuve paradoxale de son élection, n'a pas encore atteint le monde des hommes.

Le Roi est convaincu – pourtant, Louis de Bourbon lui demande de réunir ses conseillers pour donner une assise légitime à sa décision. Le débat des conseillers est tout l'objet de l'acte II et se consacre largement à la faiblesse de la bergère. Jan Joseph Soons a montré que Fronton suit ici essentiellement Gorkum et Gerson, qui ne sont pas ses sources principales pour le reste de la pièce¹¹⁶. Se demandant s'il faut ou non confier l'armée à la direction d'une femme, le roy demande à ses conseillers de lui donner des « conseilz salutaires » et dès lors, plusieurs positions se succèdent. Jean de Valois explique d'abord que son incrédulité initiale a été rapidement suivie de son adhésion :

Jean de Valois. Nagueres quand j'ouys, revenant de la chasse,
Devant que d'avoir veu cette Pucelle en face,
Les estranges propos qu'alors elle tenoit,
La nouveauté du fait si fort ne m'estonnoit
Pensant que ce seroit quelque folle esventée
Puisque de faits si haults elle s'estoit vantée
Impossibles à nous : puis ayant regardé
Son visage, ses pas, son port en rien fardé,
Je me mocquais et d'elle, et des pensées lourdes
De ceux, qui la croyoient, n'estimant rien que bourdes
Ce qu'ilz m'en avoient dict :¹¹⁷

Jean de Valois rapporte deux positions successives. La première est celle qu'il eut « devant que d'avoir veu » l'héroïne. Or cette première approche de la pucelle, celle de la renommée, le conduit à conclure à la folie de Jeanne : il s'agit de « quelque folle esventée ». À cette première approche ouverte par l'adverbe temporel « Nagueres » s'oppose une deuxième, ouverte par un deuxième adverbe temporel, « puis ». La première expérience purement

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁶ Jan Joseph Soons, *Jeanne d'Arc au théâtre*, op. cit., p. 84-94. Pour une présentation et une traduction de ces deux textes, voir Jean-Baptiste Joseph Ayroles, *La Vraie Jeanne d'Arc. I : La pucelle devant l'église de son temps : documents nouveaux*, Paris, Gaume et cie, 1890-1902, « Chapitre II. Gerson et son Traité de la Pucelle », p. 20-31 et « Chapitre V. Henri de Gorkum et son écrit sur la Pucelle », p. 60-68. L'épître de Barnet renvoie à Gerson et Gorkum, mais Jan Joseph Soons a montré que cette citation est déjà chez la source de l'épître, le *Sommaire de l'histoire des François*, si bien que, pour lui, Barnet, contrairement à Fronton, n'a pas lu les deux traités. Voir Jan Joseph Soons, *Jeanne d'Arc au théâtre*, op. cit., p. 22.

¹¹⁷ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, op. cit., p. 25. Soons montre que ce détail du retour de chasse provient également du *Procès de réhabilitation*, dans op. cit., p. 85.

auditive est complétée par une deuxième expérience visuelle (« ayant regardé ») du visage, du corps, du port de Jeanne, qu'il ne décrit pas directement, sauf à constater qu'elle n'est « en rien fardé[e] », ce qui marque pour lui sa basse condition – pour le spectateur, il n'est pas exclu que cette absence de tout fard, de tout apprêt physique, marque également sa chasteté et sa sainteté¹¹⁸. Si le duc ne dresse pas de portrait physique de Jeanne, il rapporte sa deuxième conclusion : les miracles rapportés ne sont que « bourdes » de personnages qui ont des « pensées lourdes ». Cette deuxième expérience, visuelle, confirme la première : il n'y a rien de divin en elle. Cependant, autour de la césure du dernier alexandrin cité se joue une nouvelle expérience, dont le compte rendu est ouvert par l'adversatif « mais » :

mais depuis entendant
Ce qu'elle declairoit de sa bouche coulant
En termes si naïfz, d'un œil ferme et modeste,
D'un esprit si rassis : alors toute celeste
Elle me sembla estre. Alors soudainement
Je m'accusay d'avoir jugé legerement
Devant que de cognoistre. Hé ! que sçauroit on dire
De ses sages discours où l'on trouve à redire ?
La parolle est le vray messenger de l'esprit.
Elle est le vray pinceau qui seul le nous descript.¹¹⁹

C'est la parole de Jeanne, son éloquence, qui recouvre le contenu (« ce qu'elle déclairoit »), le style (« en termes si naïfz ») et l'*actio* (« d'un œil ferme et modeste »), qui font comprendre au duc qu'il s'est trompé. La première conclusion est remplacée par une seconde, ouverte par un double « alors ». Le duc se repent de son jugement trop rapide, fondé sur une méconnaissance : la réputation et l'apparence ne sont pas des critères de connaissance, contrairement à la parole, « vrai messenger de l'esprit » – dès lors, l'avis du duc gagne en légitimité :

Or les propos si meurs, les constantes responce
Que sage elle donnoit à toutes noz semonces,
Les misteres cachez de son grave parler,
Et les discours naïfz que sans rien chanceler
Elle nous proposoit, ne prennent point naissance
D'une ame qui n'eut onc des lettres congnoissance.
On ne pouroit apprendre, en gardant les brebis,
A devider aussi de si sages devis.
Puis donc que ce n'est pas par humaine doctrine
Il faut que ç'ait esté quelque faveur divine.¹²⁰

¹¹⁸ Le fard renvoie en effet à la beauté trompeuse, voir *supra*, p. 165-171.

¹¹⁹ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, op. cit., p. 25.

¹²⁰ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, op. cit., p. 25-26. Jan Joseph Soons montre que l'argument vient de Gorkum : « *An ea quae facit, possint humanitus fieri ab ipsa, an per eam ob aliqua superiori causa ?* », dans Quicherat, *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc*, Paris,

Bergère de son état, Jeanne ne peut avoir acquis son éloquence « en gardant les brebis » : ses propos « meurs », « constant[s] », incompatibles avec son statut de bergère, associés à sa « gravité » et à une fermeté physique (« sans rien chanceler ») prouvent la « faveur divine ». Le duc se rapproche de saint Michel : la faiblesse n'est pas en elle-même la preuve de l'élection divine, mais c'est bien parce que deux éléments impossibles, l'éloquence et la faiblesse (de sexe et de condition) sont associés, que la main de Dieu apparaît.

Charles VII paraît convaincu par l'argumentaire de son oncle mais, pour être sûr de sa décision, demande à entendre un avis contraire. Le débat se noue alors autour de deux personnages : le « chancelier », pour qui Jeanne est une femme rustique manipulée par les Vaudois, et l'évêque, qui explique que Dieu passe par les plus petits :

Chancelier. De tels gens [les Vaudois] pourroient [*sic*] avoir esté induicte
Ceste fille par sorts, et par charmes instruite :
Se promettant chasser l'ennemy estranger,
Si les forces on jecte avec elle en danger.
Car qu'est-ce qu'on pourroit d'un sexe si fragile
Attendre de secours d'une simplette fille,
Mal apprise et rustique ? et ces gens là des champs
Sont ceulx qui sont trompés par les ars si méchants.¹²¹

Pour le chancelier, la rusticité de Jeanne révèle moins son élection divine que sa propension à être « trompée » par les arts sorciers des Vaudois. Se fondant d'abord sur la situation singulière, comme le montrent les déictiques « de tels gens », et « ceste filles », le chancelier passe ensuite à une interrogation rhétorique sur le sexe féminin en général, « si fragile » par essence, ainsi que sur la condition « mal apprise et rustique » de la bergère. L'évêque lui oppose cependant un premier argument général qui va guider son argumentation :

L'evesque. Quand nous devons juger des œuvres qui sont faictes
Par la main de Dieu seul, il fault avoir suspectes
Les façons des mondains : car Dieu ne reigle pas
Ses faicts selon le tour de nostre faulx compas.¹²²

La logique humaine, qui structure la pensée du chancelier, n'aide pas à comprendre les actions de Dieu, ce dont rendent compte des exemples plus précis :

L'evesque. Quant on veult envoyer quelque ambassade, on prend
Celuy que nous sçavons en noblesse plus grand :

J. Renouard et cie, 1849, vol. III, p. 412. [Consulté en ligne le 07/03/2017. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8510728>].

¹²¹ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, op. cit., p. 27. L'argument des Vaudois est également relevé par Gerson d'après Jan Joseph Soons, op. cit., p. 86. Quant à l'idée du sexe fragile, Soons relève chez Gorkum : « *Sacris consonat Litteris per fragilem sexum et innocentem aetatem, exhibitatam a Deo fuisse populis et regnis laetam salutem* », (voir Quicherat, op. cit., p. 415). Ayroles traduit : « Les écritures nous montrent que le sexe faible et l'innocence de l'âge ont été entre les mains de Dieu des instruments de salut pour les peuples et les royaumes », op. cit., p. 63.

¹²² Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, op. cit., p. 27.

Au contraire, il prend ceulx desquelz la maison basse
A peine se voyoit entre la populasse.
Quand il fault resister aux insolents efforts
De nos fiers ennemys, nous prenons les plus forts
Et plus hardis soldats : il choisit au contraire
Les plus foibles enfans pour les Géans deffaite.¹²³

D'après l'Evesque, le Chancelier réfléchit selon une logique humaine, qui n'est pas la logique de Dieu : là où les grands du monde choisissent pour ambassadeurs des personnes « en noblesse plus grand[es] », Dieu élira des personnes issues de « maison basse ». La bassesse est sociale, et, dans le deuxième exemple, physique, puisqu'il est cette fois question des combats et des guerres. Dieu agit de façon paradoxale, au sens strict, tout « au contraire » de l'action humaine. Il faut comprendre cette inversion de la logique ordinaire pour saisir le choix de Jeanne d'Arc, qui est à la fois son ambassadrice et le chef de guerre qu'il a élu :

Ainsi il luy a pleu maintenant d'en user
Envers son pauvre peuple affin de renverser
L'orgueil outrecuidé de ceste gent cruelle
Par le foible secours d'une pauvre Pucelle
Que croire nous devons envoyee des Cieulx,
Si à la vérité nous ne sillons noz yeux.¹²⁴

L'argument est incontestable : ne pas reconnaître l'élection divine de cette messagère et guerrière pour renverser les Anglais, c'est fermer les yeux à la vérité divine. Le chancelier refuse pourtant l'argument, et le débat se poursuit entre les deux hommes :

Le Chancelier. Monsieur, regardez bien s'il vous semble probable,
Qu'une fille des champs se soit faicte capable
Des misteres de Dieu et revelations,
Que mesme des sçavans les meditations
Ne peuvent pas avoir.

La notion de « probabilité » est intéressante : c'est la vraisemblance de l'élection divine d'une bergère que le chancelier interroge : il continue de réfléchir selon une logique humaine, sans considérer que Dieu n'agit pas selon la probabilité. La « fille des champs » s'oppose aux « sçavans », détenteurs masculins du savoir représentés sur la scène par le « docteur en théologie », quatrième personnage du débat. L'évêque répète son argument :

L'evesque. Quoy ? trouvez vous estrange
Qu'à un simple idiot Dieu envoye son Ange
Ou luy parle en luy même. Et sur qui a il dict
Sinon sur les petits que tombe son esprit,
Le Chancelier. Jamais on n'a ouy qu'une simple bergere

¹²³ *Ibid.*, p. 27-28. Chez Gorkum, « *Haec propositio patet quia, teste Apostolo, "eligit Deus infirma mundi, ut fortia quaeque confundat"* », dans Quicherat, *op. cit.*, p. 415. « Cette proposition se prouve par la parole de l'apôtre : *Dieu a choisi l'infirmité pour confondre toute force* », traduit par Ayroles, *op. cit.*, p. 63. Gorkum invoque alors les exemples d'Esther, Judith, Suzanne, et David.

¹²⁴ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, *op. cit.*, p. 28.

Fut choisie de Dieu expresse messagere.¹²⁵

À la parole divine (« a-t-il dit ») ainsi qu'à l'exemple d'Abraham à qui l'Ange s'est adressé, le chancelier oppose l'expérience mondaine : l'absence d'antécédent du choix divin d'une « simple bergère » (« Jamais on n'a ouy ») est une raison suffisante pour douter de l'élection de Jeanne. L'évêque procède ensuite en deux temps : il sépare les deux éléments jusqu'ici confondus, s'attaquant d'abord à sa condition de bergère, ensuite à son sexe :

L'evesque. Moyse, qu'estoit-il ? sinon un vray berger
Quand d'un buisson ardent Dieu lui vint encharger
D'aller sommer tout court le Tiran memphitique
De mettre en liberté le peuple Judaïque ?
Le Chancelier. Il ne choisit pas donc ou sa mère, ou sa sœur ;
Ou bien quelque aultre femme imbecile et sans cœur.¹²⁶

L'évêque choisit un exemple biblique de condition basse pour s'opposer à l'absence de précédent¹²⁷. Néanmoins, puisque Moïse est un homme, il ne reste au chancelier qu'à opposer le sexe de Jeanne, ce qu'il fait avec un certain mépris, que l'on considère l'alternative « ou sa mère, ou sa sœur » qui rend compte de l'interchangeabilité des figures féminines, ce que renforce encore le second vers, avec d'abord le jeu des indéfinis (« quelque autre femme »), et la double caractérisation de la « femme », « imbecile et sans cœur », qui insiste sur la faiblesse des femmes. Deux interprétations des expansions du nom « imbecile et sans cœur » sont possibles : elles sont soit déterminatives, soit non déterminatives. Si elles sont déterminatives, il s'agit d'exclure non l'ensemble des femmes, mais uniquement les femmes faibles : Dieu pourrait donc choisir une femme de courage. Si elles sont non déterminatives, « imbecile et sans cœur » concernent l'ensemble des femmes. Le chancelier voulant démontrer l'impossibilité de l'élection de Jeanne d'Arc, la deuxième interprétation paraît plus probable, mais il faut peut-être maintenir l'ambiguïté. L'indéfini *quelque*, complété par l'indéfini *autre*, que l'on peut paraphraser par « toute autre », prend une valeur distributive : le chancelier exclut l'exception, si bien que toutes les femmes se valent. Nous retrouvons bien ici l'imbécillité topique évoquée plus haut¹²⁸. L'évêque invoque alors d'autres exemples :

L'Evesque. Mais qu'estoit donc Judith aultre si non que femme,
Qui au fier Holopherne hardiment osta l'ame ?
Qu'elle estoit donc Esther qui si tost eut osté
Son peuple de la mort et de captivité ?
Chancelier. Voire mais celles la, c'estoient femmes notables,

¹²⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 28-29.

¹²⁷ Gorkum et Gerson citent également Moïse (voir Quicherat, *op. cit.*, p. 306 et 416) mais Fronton développe l'exemple, comme l'a montré Jan Joseph Soons, *op. cit.*, p. 87.

¹²⁸ Voir *supra*, p. 149-150.

Riches et de bon lieu, grandes et redoutables.¹²⁹

Lorsque l'évêque rapporte les exemples de Judith et Esther qui ont agi « hardiment », le chancelier propose d'abord une apparente concession « voire », immédiatement contredite par l'adversatif « mais », à la suite de quoi il oppose l'autre argument : Jeanne n'est qu'une bergère, contrairement à ces « femmes notables ». L'évêque doit alors trouver un exemple de femme qui combine les deux caractéristiques, le sexe faible et la basse condition :

L'Evesque. Quoy ? La Mere de Dieu la pouvons nous nier
Que pensée on ne l'ayt femme d'un menuisier ?
Ains ce sont celles la qui sont les moins habiles
Que plustost il choisit, se les rendant utiles
Par sa propre vertu, augmentant leur pouvoir,
Pour faire ce qui est contre l'humain espoir.
Le Chancelier. Ouy, en ce qui est a leur sexe sortable
Non pas à ce qui n'est rien du tout convenable
A leur faible nature en abatardissant
L'ordre qu'il a ja mis ce monde batissant
Comme a faire la guerre et mener une armée :
Chose ostée à la femme et à l'homme donnée.¹³⁰

Marie, la mère de Dieu, est une femme « d'un menuisier » dont la faiblesse apparente masque l'élection divine¹³¹. Pourquoi cet exemple ne convainc-il pas le chancelier ? Parce que Marie n'a fait après tout que ce qui « convenable » et « sortable » au sexe féminin : elle est devenue mère. *A contrario*, laisser une femme « faire la guerre » est contraire à « l'ordre » établi par Dieu, puisque la guerre est « Chose ôtée à la femme et à l'homme donnée ». Chez Gorkum, dans la cinquième proposition contre la pucelle, l'argument suit les exemples d'Esther et de Judith et non celui de Marie :

*Propter quod, si hujus juvenulae missio sit prophetica, oportet eam esse
cujusdam excellentis sanctitatis et divini animi intrinsecus, et talem
personam indecens videtur transformare se in virum saecularem armorum.
Non enim sic legitur de Esther et Judith, licet ornarent se cultu solemniori,
muliebri tamen, ut gratius placerent his, cum quibus agere conceperunt.*¹³²

¹²⁹ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, op. cit., p. 29. Là encore, Jan Joseph Soons a montré que ces références bibliques sont déjà présentes chez Gorkum. Voir Jan Joseph Soons, op. cit., p. 85-93. Pourtant, dans les propositions contre la pucelle, Gorkum montre surtout la différence entre Jeanne d'un côté et Judith et Esther de l'autre : en conservant leurs vêtements et leurs rôles de femmes, Esther et Judith n'ont pas porté atteinte à la convenance comme le fait Jeanne. Voir Quicherat, op. cit., p. 420.

¹³⁰ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, op. cit., p. 29-30.

¹³¹ Dans la proposition IV, Henri de Gorkum invoque aussi l'exemple de la Vierge, désignée par la périphrase de « *humilem virginem* », dans Jules Quicherat, op. cit., p. 415.

¹³² Cité par Quicherat, op. cit., p. 420. Ayroles traduit : « Si donc cette jeune fille a reçu une mission prophétique, elle doit posséder une certaine excellence en sainteté et en esprit divin ; il paraît peu décent que semblable personne affecte les dehors d'un homme d'armes du siècle. L'on ne voit rien de semblable dans l'histoire de Judith et d'Esther. Il est vrai que, pour plaire à ceux avec lesquels elles devaient traiter, elles relevèrent leur parure, mais toujours dans l'ordre de leur sexe », op. cit., p. 66.

La réfutation est entendue par l'évêque, qui évoque alors d'autres exemples bibliques, celui de Suzanne, puis celui de Débora, femme qui a régné, malgré la faiblesse inhérente à son sexe : « Est-il encor' décent qu'une femme s'affuble / D'un royal diadème et gouverne un grand peuple ? » : c'est la bienséance, le *decorum*, qui ne sont pas respectés, non dans l'ordre théâtral mais dans l'ordre politique. Enfin, l'évêque évoque Yaël, puis reprend l'argument de la logique divine :

L'Evesque. Bref on ne peult trouver rien qui soit impossible
A celui là auquel toute chose invisible
Et visible obeyt. Il peult les mouvements
Du soleil arrester, il peult les élemens
Mouvoir de fons en comble, et toute creature
Envoyer au secours de l'humaine nature.¹³³

Si tout est possible à Dieu, l'inversion des sexes n'échappe pas à la règle :

L'evesque. Si nous voyons souvent des hommes si recreus,
Si lasches, si couars que plusieurs les ont creus
Estre femmes vrayment, ou bien avoir tournée
Leur nature virile en une effeminée,
Que nous estonnons nous voyant un masle cueur
D'une fille qui n'est empeschée de peur,
Quelle ne puisse aller bravement à la guerre
Domter ces fiers soldatz, semence d'Angleterre [...].¹³⁴

L'évêque s'appuie sur l'expérience de l'homme efféminé, dont il ne donne pas d'exemple précis, mais qu'il présente comme une expérience fréquente (« nous voyons souvent ») : si le trouble dans le genre est possible dans un sens, il l'est dans l'autre. L'argument, absent des sources¹³⁵, peut étonner, mais vise à convaincre le chancelier par un argument mondain, puisque l'argument de la logique divine n'a pas suffi. L'Évêque s'appuie ensuite sur un exemple historique, mais non pour l'homme efféminé :

L'evesque. Mais si nous estimons du tout estre contraire
Aux femmes de tenter les martiaulx combats,
L'histoire nous dement. Car ne lisons nous pas
Ce que jadis ont faict ces masles Amazones
Qu'en la fureur de Mars ont senty si felonnes
Les peuples si souvent par elle surmontez,
Des hommes se voyant par des femmes domtés
La femme qui de Dieu est saintement choisie
Peut plus qu'une qu'espoint la seule jalousie.¹³⁶

Les Amazones ont prouvé l'habileté des femmes à la guerre ; Jeanne, guidée par Dieu et non par sa « seule jalousie », sera nécessairement plus forte¹³⁷. Le Chancelier ne répliquera pas à

¹³³ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, op. cit., p. 30.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 30-31.

¹³⁵ Cet argument ne se trouve pas chez Gerson et Gorkum ; il s'agit, soit d'un ajout de Fronton, soit d'un emprunt à une source encore non identifiée dans le vaste corpus de documents sur Jeanne d'Arc.

l'évêque. C'est dès lors le docteur en théologie qui prétend « réfuter le soupçon peu bénin » du chancelier. Annonçant, comme Jean de Valois, avoir d'abord cru que Jeanne était une « sorcière », il affirme avoir « sond[é] le cœur de la pucelle » et, en lui faisant raconter sa vision, en a déduit qu'elle était d'origine divine : puisque la vision a engendré non de la terreur mais une « sainte allégresse », elle vient nécessairement de Dieu. Après cet argument, il reprend celui de l'évêque, selon lequel Dieu agit selon une logique contraire aux hommes :

Le docteur. C'est ores qu'esveillant sur nous sa providence,
 Au rebours des desseins de l'humaine prudence
 Il se veult faire voir l'unique protecteur
 Du sceptre de la France, envoyant un dompteur
 De ses fiers ennemys, de qui le corps fragile
 Enseigne qu'il n'est point par ses forces agile
 Mais que ce sexe auquel toute force default,
 Sans doute est renforcé de la force d'en hault ;
 Car s'il eust envoyé un Sanson indomptable,
 Ou bien de Josué la force redoutable,
 On ne verroit pas tant que cela vient des mains
 D'un celeste guerrier, que des pouvoirs humains.¹³⁸

Voilà enfin l'argument de saint Michel : c'est parce que Dieu élit une faible femme que le caractère divin de l'élection est sensible aux hommes. C'est la fragilité naturelle de Jeanne qui « enseigne », qui prouve « sans doute » possible, qu'elle est envoyée par Dieu. Le raisonnement est le suivant : il n'est pas logique qu'une faible femme agisse ainsi, or seul Dieu agit contre la logique humaine, c'est donc Dieu qui la fait agir. Ainsi, tout le débat de l'acte II sert à faire parvenir les personnages à l'argument avancé d'emblée par saint Michel – même si le Chancelier ne s'avoue pas vaincu, le roi prend la décision, à la fin de cette scène, d'accepter le secours de Jeanne et de la choisir comme chef de guerre. C'est peut-être aussi montrer l'utilité des débats : réfléchissant tous ensemble à la situation présente, les conseillers parviennent à retrouver la vérité divine, que le spectateur a vue plus tôt énoncée par saint Michel.

Or, l'argument de la preuve paradoxale n'est pas une invention de Fronton, puisqu'il la trouve dans la quatrième proposition de Gorkum pour la pucelle :

*quia hic modo fit evidentior divinae pietatis affluentia, ne homo suis viribus
 adscribat, sed Deo potius gratiarum actionem referat.*¹³⁹

¹³⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹³⁷ Jan Joseph Soons relève chez Gerson : « *Denique possent particularitates addi multae et exempla de historiis sacris et gentiliis, sicut de Camilla et Amazonibus* », dans *op. cit.*, p. 88. Ayroles traduit : « On pourrait apporter bien d'autres raisons encore : emprunter des exemples à l'histoire sacrée et profane : Camille, les Amazones », *op. cit.*, p. 29. Sur la question de l'utilisation politique du mythe des Amazones comme justification du pouvoir des femmes, voir Sylvie Steinberg, « Le mythe des Amazones et son utilisation politique de la Renaissance à la Fronde », dans *Royaume de Fémynie, op. cit.*, p. 261-274.

¹³⁸ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy, op. cit.*, p. 33.

L'argument devient fondamental chez Fronton. En le plaçant dans la bouche de saint Michel, en en faisant la conclusion du débat entre les conseillers du roi, Fronton transforme le statut de cet argument, qui n'était chez Gorkum qu'une preuve parmi d'autres, et à laquelle s'opposait une série d'arguments contre la pucelle.

Jeanne elle-même justifie à plusieurs reprises sa transgression par la volonté divine. À l'acte II, scène 2, elle se défend face au roi en ces termes :

La Pucelle. Je proteste le ciel que non mon cœur volage
Me fait contre l'honneur de mon sexe et mon âge,
Mais du grand Roi du ciel l'exprès commandement
Etrangement entrer au triste maniemment
Des armes et du fer, chose à moi détestable [...].¹⁴⁰

La Pucelle est consciente d'agir « contre l'honneur de [son] sexe et [son] âge », mais elle suit le commandement de Dieu. À la scène suivante, elle prie Dieu et lui demande de guider son bras contre les Anglais :

Affin qu'estant ruez par les bras d'une femme
Plus apte à manier le fuseau que la lame,
Sentent apertement ton courroux irrité
Contre le noir boubier de leur iniquité.

C'est parce que Jeanne manie la lame et non le fuseau que les Anglais comprendront que le courroux divin s'abat sur eux¹⁴¹ – ce qui d'ailleurs, n'arrivera pas, puisqu'ils assurent que Jeanne n'est qu'une sorcière :

Le Premier Soldat Anglois. Ils attendent, je crois, une folle sorciere,
Qu'on dit estre à Chisnon. Ceste habille guerrière
Qui fait du Capitaine.
Glacidas. Au diable soient les fars :
Pensent ilz qu'une femme ose tenir le pas
Encontre des soldats ?¹⁴²

Après la défaite, à l'acte IV, scène 2, ne comprenant toujours pas l'élection divine, Somerset se lamente d'avoir été vaincu par une femme :

Duc de Somerset. Et qui est pis encor, ce n'est un masle cueur
D'ung redoutable chef qui renga le vainqueur :
Mais l'effronté maintien d'une femme meschante

¹³⁹ Jules Quicherat, *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc*, vol. III, *op. cit.*, p. 415. Ayroles traduit : « on connaît mieux ainsi les largesses de l'infinie miséricorde : l'homme est moins tenté de s'attribuer le bienfait reçu, plus porté à remercier le dispensateur », dans *op. cit.*, p. 63-64.

¹⁴⁰ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁴¹ Jeanne fait écho à l'« Avant-jeu » où il est déclaré que Dieu « fit d'une quenouille un tranchant coutelas » pour délivrer les Français du joug anglais (*Ibid.*, n. p.). De même, dans sa défense de la loi salique à l'acte I, Louis de Bourbon déclare s'indigner « Si maintenant l'honneur de France tant on souille / Que de changer son sceptre en trop foible quenouille » (*Ibid.*, p. 4).

¹⁴² *Ibid.*, p. 42. Cependant, l'éditeur Marc André Prévost considère ces vers comme une interpolation de Jean Barnet, hypothèse pour laquelle il avance plusieurs arguments assez convaincants et qui demanderait une étude plus approfondie. Voir Marc André Prévost, « Introduction », *op. cit.*, p. 282.

Qui tellement l'esprit de tout le monde enchante,
Qu'elle leur faict penser que sa seule vertu
A [de] ces bons soldats le courage abattu ;
Que le cruel destin depuis a mis en cendre.¹⁴³

Les Anglais, « stéréotypés » et objets de la satire de l'auteur¹⁴⁴, commettent l'erreur de ne pas comprendre la preuve paradoxale de l'élection divine. Au contraire, le chœur, constitué des « enfants et des filles de France », prend le parti de Jeanne et ne doute jamais de l'intervention divine. À l'acte II scène 5, lorsqu'il raconte la bataille que le spectateur ne voit pas sur la scène, il explique que Dieu favorise Charles VII en :

Chœur. Faisant descendre des haults cieulx
Devers une pauvre Pucelle
Ung de ses Anges glorieux
Qui l'emplit d'hardiesse telle,
Qu'enflée d'ung esprit plus hault,
Comme envoyée du Très-Hault
Armée d'un masle courage,
Et incessamment combatant
Ces Anglois la superbe rage,
Elle alloit tousjours abatan.¹⁴⁵

Nous retrouvons la « hardiesse », qui contredit la faiblesse physique de Jeanne, et « l'esprit plus hault », qui contrarie sa faiblesse intellectuelle. La Pucelle est « armée d'un masle courage » : elle transgresse les normes du genre, mais parce que cela est permis par Dieu et nécessaire à son action. À la fin, le chœur commente encore :

Chœur. Judith et Esther tant firent,
Que jadis elles flechirent
Par leur tant rare beauté
Du Roy qui Perse gouverne
Et du superbe Olopherne
La cruelle majesté ;
Non par force féminine
Mais bien virile et divine.¹⁴⁶

L'opposition entre les adjectifs « féminine », d'un côté et « virile et divine » de l'autre véhicule encore le préjugé de la faiblesse féminine, qui n'est contredite que ponctuellement, parce que Dieu élit les faibles, et mieux encore, parce que la faiblesse de Jeanne est la preuve paradoxale de son élection divine.

Le lecteur-spectateur est-il censé être convaincu par cette preuve paradoxale ? Si la pièce met en scène un long débat portant sur la question de l'élection divine de Jeanne, Fronton du Duc valorise tous les personnages qui l'acceptent et, *a contrario*, dévalorise tous

¹⁴³ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, op. cit., p. 73-74.

¹⁴⁴ Marc André Prévost, « Introduction », op. cit., p. 278.

¹⁴⁵ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, op. cit., p. 47.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 102.

ceux qui n'y croient pas. L'« Avant-jeu » va dans le sens de la réhabilitation de Jeanne d'Arc mais n'assume pas l'interprétation de saint Michel, puisqu'il déclare simplement que Dieu « Estrangement voulut de c'este-cy s'ayder »¹⁴⁷. Dans son épître liminaire, l'éditeur Jean Barnet annonce l'entreprise de réhabilitation du personnage mais paraît laisser libre l'interprétation. En effet, si Jeanne est bien :

poulsée d'une sainte affection pour le bien et repos d'un si bon Roy surnommé le Vertueux, et de la République d'un si beau royaume, sans avoir égard à sa qualité de bergere, qu'elle estoit, ny à son sexe, fist tant qu'elle eust acces et audience en Cour et telle auctorité au Conseil et en l'armée du Roy, qu'ayant moyen de faire espreuve de sa bonne affection fist que l'estat entier de la France, lors presque supprimé, fut remis à sus et le Roy restably en son Royaume [...].¹⁴⁸

Le personnage est valorisé – l'éditeur indique qu'elle a agi « sans avoir égard » à sa condition ou à son sexe, mais ne relaie pas l'argument de saint Michel. Il poursuit cependant :

De sorte que si ce n'a esté chose miraculeuse, comme l'on le tient, contre l'opinion toutefois des Anglois ses mortelz ennemis, c'est pour le moins une chose prodigieuse et non ouye en aucun siècle précédent qu'une jeune Pucelle, Bergere de son estat, soit devenue en ung instant adroite à manier les armes et chevaux et à faire office non seulement de sage Capitaine, mais aussy de vaillant combattant.¹⁴⁹

D'après Jan Joseph Soons, Jean Barnet plagie dans cette épître le *Sommaire de l'histoire des Français* paru en 1579, qui donne :

Parquoy quand elle auroit esté telle que les Anglois l'ont voulu depeindre à sa mort, si est-ce que c'est chose prodigieuse et non ouye en aucun siecle precedent, qu'une jeune Pucelle nourrie seulement à garder les brebis, soit devenuë en un instant adroite à manier les armes et chevaux, et à faire office non seulement de sage Capitaine, mais aussi de vaillant combattant.¹⁵⁰

Jean Barnet introduit, par rapport à sa source, une distinction entre le « miracle », venu de Dieu, et le « prodige », qui peut s'expliquer humainement ; il insiste comme dans la source sur la faiblesse de Jeanne (« une jeune pucelle, Bergere de son estat », ce qui reprend le sexe, l'âge et la condition) ainsi que la soudaineté (« en ung instant ») de sa métamorphose, qui la fait passer du statut de bergère à celui de chef de guerre et grand guerrier – le passage au

¹⁴⁷ *Ibid.*, n. p.

¹⁴⁸ *Ibid.*, fol. Aii r° et v°.

¹⁴⁹ *Ibid.*, fol. Aii v°.

¹⁵⁰ Nicolas Viguier, *Sommaire de l'histoire des Français*, Paris, Sebastien Nivelles, 1579, p. 370, cité par Jan Joseph Soons, *op. cit.*, p. 20. Jan Joseph Soons montre encore que Barnet insiste sur la notion de miracle et sur l'idée de l'intervention divine. On passe ainsi de « il sembla que Dieu les voustist miraculeusement restablir en meilleur estat par ceste Pucelle » à « il sembloit que Dieu se voustist lors miraculeusement servir, comme pour instrument exprez de ceste pauvre fille ». Soons conclut : « L'idée de Jeanne d'Arc, instrument de Dieu, il l'a prise dans la tragédie même de Fronton du Duc, où cette pensée est exprimée à plusieurs reprises » (Nicolas Viguier, *Sommaire de l'histoire des Français*, Paris, Sebastien Nivelles, 1579, p. 370, cité par Jan Joseph Soons, *op. cit.*, p. 19).

masculin n'est pas anodin : elle « fait office » de chef de guerre, mais cette fonction reste masculine. Dès lors, malgré la précaution apparente, c'est bien le miracle que Jean Barnet tient à faire reconnaître : le miracle dépasse l'exception, et même le prodige – Fronton du Duc et son éditeur insistent sur le caractère absolument exceptionnel de cette action. Pour Alain Cullière, c'est encore ce qui ancre l'idée de la sainteté de Jeanne :

S'il fallait rappeler comment se conçoit la sainteté dans l'hagiographie populaire, on dirait qu'elle s'inscrit dans le contraste inouï entre le projet divin et les humbles capacités de l'humanité qui le porte. Comme la sainteté est par nature individuelle, le saint est celui qui assure cette rencontre improbable. Plus elle est extraordinaire, mieux se voit la marque divine. Or l'héroïne de Fronton du Duc correspond tout à fait à cette conception : elle est d'autant plus l'élue de Dieu, aux yeux de tous, que sa fragile condition ne la destine absolument pas, en principe, à entreprendre la mission dont elle est investie. Réussir alors n'est pas un succès mais un miracle.¹⁵¹

L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy se construit sur l'omniprésence du préjugé misogyne qui n'est après tout jamais remis en question¹⁵². Loin de contredire la faiblesse féminine topique, Jeanne d'Arc ne démontre que la puissance de Dieu, qui peut renverser l'ordre qu'il a initié et dont il est le seul maître : ce trouble dans le genre, l'âge et la condition, n'est qu'une parenthèse, ouverte pour être mieux refermée. La pièce insiste sur l'éloquence et la hardiesse de Jeanne : nous retrouvons peut-être la hardiesse de la voix féminine¹⁵³, ici complétée par une hardiesse guerrière. Cependant, si Fronton reprend à son compte cette hardiesse féminine, c'est pour mieux la neutraliser : pour que la faiblesse de Jeanne soit la preuve paradoxale de l'intervention divine, il faut que cette faiblesse générale des femmes soit incontestable. Plus qu'elle ne rend possible le trouble dans le genre, cette pièce prouve la toute-puissance de Dieu¹⁵⁴ – et peut-être la rusticité des Anglais, mais ce serait une autre question¹⁵⁵.

¹⁵¹ Alain Cullière, « Premiers visages de Jeanne d'Arc dans la tragédie française : les marques du féminin et les signes de la féminité », *op. cit.*, p. 341. Alain Cullière montre encore qu'en 1603, une tragédie anonyme portant sur Jeanne d'Arc proposera une représentation opposée à celle de Fronton : « ses accents féministes la conduisent à revendiquer un partage des valeurs viriles. Il ne s'agit pas d'y accéder à titre personnel ou dérogatoire, mais de constater qu'elles conviennent à toute une catégorie de femmes », *ibid.*, p. 343.

¹⁵² Nous avons passé sous silence de nombreuses autres mentions. Ainsi par exemple, le Roy dit à Dieu à l'acte III, scène 1 : « En toy seul assuré, j'ay mis mon esperance / Qui veux ung foible sexe et sans cueur renforcer, / Pour d'ung peuple invaincu la haultesse forcer », Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, *op. cit.*, p. 51. Là encore, d'après Alain Cullière, il faut opposer la tragédie de Fronton à la tragédie anonyme de 1603 qui place dans la bouche de Jeanne de véritables revendications féministes. Voir Alain Cullière, *op. cit.*, p. 342-345.

¹⁵³ Voir *supra*, p. 124-129.

¹⁵⁴ Rappelons avec André Tuilier que « Jeanne d'Arc n'était ni béatifiée, ni canonisée à l'époque et [que] l'héroïne mise en scène par Fronton du Duc était un sujet profane », voir André Tuilier, « Fronton du Duc et l'humanisme Jésuite » dans *Science et présence jésuites entre Orient et Occident. Journée d'études du 9 février 2002. Centre Sèvres-Facultés jésuites de Paris. Autour de Fronton du Duc*, Paris, Médiasevres, 2004, p. 77. Si le sujet n'est ni biblique ni saint, il tend cependant à faire de l'héroïsme de Jeanne un miracle divin, comme le

Toujours utilisé dans le cadre rhétorique de l'épidictique, le lieu commun peut servir la défense et non l'attaque (Esther), l'éloge et non le blâme (Lucrèce, Jeanne), puisque, si les héroïnes dérogent à la règle, c'est désormais pour s'élever au-dessus des qualités de leur sexe et contredire la faiblesse féminine générale. Néanmoins, cet éloge des héroïnes n'est pas forcément à l'avantage du sexe féminin dans son ensemble :

*It cannot be said, however, that such praise is to the advantage of the mass of women, who, by contrast with these saintly exceptions, remain associated with weaker reason, stronger passions and greater inherent vice.*¹⁵⁶

Or, cette exceptionnalité des héroïnes s'exprime parfois explicitement en termes de genres : elles s'élèvent tellement au-dessus de leur sexe qu'elles en deviennent viriles.

3. Troubles dans le genre¹⁵⁷

La mise en tension de la représentation traditionnelle des caractéristiques associées à l'un ou l'autre sexe peut aboutir à la remise en cause de ces catégories mêmes¹⁵⁸. Cette fluidité des catégories n'est pas exceptionnelle au XVI^e siècle, qui développe une conception :

selon laquelle, en accord avec la tradition hippocratique et Galien, un *continuum* mène de la perfection masculine à la perfection féminine en passant par toutes sortes d'états intermédiaires (l'homme efféminé, le *semivir* ou la *virago*)¹⁵⁹.

Antoine du Moulins l'indique en 1550 :

montre encore le récit du bûcher et ses trois miracles (le cœur intact, la rose dans les flammes, la blanche colombe qui s'envole du feu). Voir *Ibid.*, p. 100.

¹⁵⁵ Sur ce point, voir l'introduction de Marc André Prévost, qui revient sur le « nationalisme » de Fronton, *op. cit.*, p. 271-277. Voir également Charles Mazouer qui définit pour la tragédie un triple objectif idéologique : louer Dieu, la Lorraine et la France, dans « Le père Fronton du Duc et son *Histoire tragique de la Pucelle d'Orléans* », dans *Les Jésuites parmi les hommes aux XVI^e et XVII^e siècles. Actes du colloque de Clermont-Ferrand, avril 1985, organisé par le Centre de recherches sur la Réforme et la Contre-Réforme de l'Université de Clermont II*, dir. G. Demerson, B. Dompnier et A. Regond, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1987, p. 424-426.

¹⁵⁶ Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman*, *op. cit.*, p. 22 : « On ne peut pas dire en revanche, que cet éloge soit à l'avantage de la masse des femmes qui, par contraste avec ces saintes exceptions, restent associées à une raison faible, des passions fortes, un vice inhérent » (notre traduction).

¹⁵⁷ Nous empruntons évidemment le titre de Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*

¹⁵⁸ La médecine galénique qui fonde en grande partie la médecine du XVI^e siècle français repose sur l'idée d'un *continuum* du masculin au féminin : si les tragédies ne vont pas jusqu'à la représentation de l'hermaphrodisme, les mentions de l'effémination des hommes et de la virilité des femmes rendent compte de ce *continuum*. Voir Ann Rosalind Jones et Peter Stallybrass, « Fetishizing Gender : Constructing the Hermaphrodite in Renaissance Europe », dans *Bodyguards. The Cultural Politics of Ambiguity*, dir. J. Epstein et K. Straub, New York/London, Routledge, 1991, p. 80-111, Evelyne Berriot-Salvadore, *Un corps, un destin*, *op. cit.*, p. 22-23 ou encore Dominique Brancher, *Quand l'esprit vient aux plantes. Botanique sensible et subversion libertine (XVI^e-XVII^e siècles)*, Genève, Droz, 2015, p. 255-256.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 255. Voir également Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman*, *op. cit.*, p. 38.

Naturellement les genres et sexes sont divisez, mais faut qu'il adviene souvent, que nous trouvons en la femme le genre masculin, et au masle le féminin.¹⁶⁰

Cette affirmation d'Antoine du Moulins montre que le XVI^e siècle conçoit une différence entre « le genre » et « le sexe », qui ne correspond probablement pas à notre opposition moderne, selon laquelle que le genre recouvrirait une donnée culturelle quand le sexe renverrait à une réalité biologique, plus ou moins indépendante de cette donnée culturelle. Le sexe serait chez lui la donnée biologique de base, l'identité sexuelle attribuée à l'individu, quand le genre renverrait aux éléments secondaires, qui troublent le caractère absolu de cette identité. Le discours des personnages s'appuie sur cette fluidité admise par la tradition médicale ; néanmoins, les personnages qui constatent un « genre » contraire au « sexe » ne renvoient pas à un discours admis sur la fluidité du genre ; ils insistent au contraire sur le caractère étonnant, voire transgressif de ce mélange.

Étant donné la hiérarchie des sexes, nous retrouverons avec ces « troubles dans le genre » la rhétorique de l'éloge (pour les femmes qui s'élèvent au-dessus de leur sexe) et du blâme (pour les hommes qui en déchoient).

a. Femmes viriles

Nous trouvons peu de femmes « viriles » dans le corpus. Chez Toutain, l'adjectif « *virilis* », présent chez Sénèque, ne vient plus désigner Electre¹⁶¹. Si l'adjectif « viril » apparaît dans la tragédie sur Jeanne d'Arc de Fronton du Duc, c'est pour dire que Judith et Esther ont agi « Non par force féminine / Mais bien virile et divine », si bien que la virilité reste un don miraculeux¹⁶². Globalement, par rapport aux sources antiques, il nous semble que peu de femmes sont à proprement parler désignées par l'adjectif « viril ». L'exception notable est Iphis, jeune fille sacrifiée par son père chez Buchanan, puis Vesel et Chrestien, que sa mort glorieuse élève à la virilité.

i. Iphis, « *virgo virilis* »

La mort d'Iphis, jeune fille sacrifiée par son père, s'inscrit dans la tradition du sacrifice de la vierge :

¹⁶⁰ Antoine du Moulins, *Physionomie naturelle, extraite de plusieurs philosophes anciens*, Lyon, Jean de Tournes, 1550, fol. 15. Cité par Dominique Brancher dans *Quand l'esprit vient aux plantes*, op. cit., p. 255.

¹⁶¹ Voir *supra*, p. 204-206.

¹⁶² Voir *supra*, p. 242.

Parce que, même dans l'univers tragique, elles ont moins d'autonomie que les épouses, les vierges ne se tuent pas, elles sont tuées.¹⁶³

Si le sacrifice de la vierge est la mort féminine par excellence, la mort d'Iphis est pourtant commentée en termes de *gender*. Lorsque le jeune fille se résigne à la mort à la fin de la séquence VII, le chœur loue d'abord sa virilité :

*Chorus. Laus foeminei famaue sexus
Et generosae gloria stirpis,
Animi nimium virgo virilis.*¹⁶⁴

Claude Vesel traduit ainsi :

Chœur. O la plus riche en renommée
En loz et en faicts glorieux,
Qui puisse au monde estre nommée
De cueur viril vierge estimée
Plus qu'autre qui soit sous sur les cieux !¹⁶⁵

Et Florent Chrestien :

Chœur. O vierge vertueuse
En un si grand malheur !
O perle précieuse
De ton sexe ! ô l'honneur
Et la louange unique
De ta race authentique !
O pucelle qui as le cœur
Trop viril en cette langueur !¹⁶⁶

Au moment de l'acceptation du sacrifice, le chœur souligne la virilité d'Iphis. Or, lorsque le messenger fait le récit du sacrifice dans la dernière séquence, il commence par insister sur la virginité et la féminité de la *virgo* :

*Nun. Cum staret aras ante tristes victima
Jam destinata virgo, purpureum decus
Per alba fudit ora virgineus pudor,
Coetus viriles intuerier insolens,
Ut si quis Indum purpura violet ebur,
Rosasve niveis misceat cum liliis.
Sed se per ora cum pudore fuderat
Perspicua certe juncta vis fiduciae,
Interque flentes sola fletibus carens
Vultu remisso constitit firma, ac sui*

¹⁶³ Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, op. cit., p. 61.

¹⁶⁴ George Buchanan, *Iephtes*, op. cit., fol. 48. « Chœur. Prestige et renommée du sexe féminin, / Gloire d'une noble lignée, / Vierge dont le courage est vraiment héroïque », trad. C. Ferradou, v. 1331-1334, p. 187. Sharrat et Walsh traduisent par : « *Praise and glory of the female sex, splendour of your noble race, maiden with a spirit truly manly* », (George Buchanan, *Tragedies*, op. cit., p. 92). Les traducteurs du XVI^e siècle restaient plus proches de la traduction littérale, en évoquant le « cœur viril », tandis que Sharrat propose « *spirit truly manly* ». Carine Ferradou traduit « *virilis* » par « héroïque » mais elle interroge la virilité d'Iphis, qu'elle met entre guillemets lors de son analyse. Elle évoque le « personnage admirable et presque « viril » d'Iphis, qui offre sa vie pour sauver sa patrie et apaiser la colère divine », (Carine Ferradou, *Traduction et commentaire*, op. cit., p. 57).

¹⁶⁵ Claude de Vesel, *La Tragedie de Jephthe*, op. cit., fol. 28.

¹⁶⁶ Florent Chrestien, *Jephte*, op. cit., fol. J2v^o et J3r^o.

*Secura fati. Quas tenebat lachrymas
Propinqua morti virgo, populus non tenet.*¹⁶⁷

Chez Vesel :

Messenger. Devant le triste autel la Vierge estant venue,
Offrande destinee, et preste à immoler,
Comme bresil venant la blancheur violer
D'yvoire, un teinct vermeil, comme roses, de honte
Des gens qui l'enceignoient, à la face luy monte :
Parmi ceste pudeur de force telle s'arme
Que seule de la troupe elle est sans jetter larme,
Et seure de son heur sans pleurer, l'heure attend
De sa mort, que chascun du peuple est lamentant [...].¹⁶⁸

Et chez Chrestien :

Mess. La vierge estant debout devant le triste autel,
Preste à estre immolee, une rougeur luy monte,
Marquant son blanc visage, en signe de la honte
Que la pauvrette avoit, et de ses sens troublez
Pour n'avoir jamais veu tant d'hommes assemblez:
Comme qui tacherait la blancheur delicate
D'un ivoire d'Indie avec de l'escarlata,
Ou qui viendrait en un assembler promptement
Des roses et des lis : Mais encor clairement,
Avecques ceste honte ne ferme assurance
Accompagnoit tousjours sa sainte contenance.
Les assistants pleuroient, et seule ne pleuroit,
Mais modeste en visage et ferme demouroit
Sans crainte de sa mort ; Las ! la vierge mourante
Retenoit bien ses pleurs, que la troupe assistante
Ne pouvoit retenir [...].¹⁶⁹

Le récit met l'accent sur l'extrême féminité d'Iphis, avec le champ lexical de la virginité et de la pudeur, mais aussi sur sa fermeté (« *firma* ») : elle seule retient ses larmes. Vesel développe moins les remarques sur la pudeur de la jeune fille, puisqu'il n'y consacre que cinq vers contre les huit vers de Chrestien. Ce portrait de la jeune fille avant le sacrifice mêle ainsi vertus féminines (la pudeur) et masculines (la fermeté face à la mort) :

Comme le Chœur, le Messenger loue sa conduite en la qualifiant de « *virilis* ».
La proximité de substantifs définissant l'héroïne comme une jeune fille et
d'adjectifs se rapportant au caractère masculin souligne ce que l'attitude
d'Iphis peut avoir d'exceptionnel pour une femme : le courage, la fermeté et

¹⁶⁷ George Buchanan, *Jephthes*, op. cit., fol. 49. « Mess. La vierge se tenait devant les sinistres autels, désormais destinée / Au sacrifice, quand sous l'effet de la pudeur virginal, / La noble couleur de la pourpre envahit son pâle visage, / Car elle n'était pas habituée à regarder de viriles assemblées. / Comme l'ivoire des Indes teint avec de la pourpre, / Ou les lis blancs comme la neige mêlés à des roses. / Mais en même temps que sa pudeur, on voyait poindre sur son visage / La force due à son assurance confiante ; / Et entourée d'une foule qui pleurait, seule à ne pas pleurer, elle / Resta ferme, inébranlable, le visage détendu et tranquille / Face à son destin. Les larmes que retenait / La vierge proche de la mort, le peuple ne les retient pas », trad. C. Ferradou, op. cit., v. 1372-1375, p. 188.

¹⁶⁸ Claude de Vesel, *La Tragedie de Jephthe*, op. cit., fol. 30r°.

¹⁶⁹ Florent Chrestien, *Jephthe*, op. cit., fol. J4 r° et v°.

toutes les autres qualités de l'héroïsme à l'antique sont des vertus spécifiquement masculines, et souvent déniées au sexe faible chez les Grecs et les Romains.¹⁷⁰

La féminité d'Iphis est problématique. Dans ce même récit, le messenger évoque sa « *supraque sexum pectoris constantiam* »¹⁷¹, ce que Chrestien traduit sur deux vers :

Mess. Et qui plus est, un coeur fort constant, et benin,
Plus que l'on ne requiert au sexe féminin.¹⁷²

Quant à Vesel, il efface la mention de genre :

Mess. Et son cueur de tous cueurs en Constance vainqueur.¹⁷³

Chez Vesel, Iphis est supérieure à « tous cueurs », masculins comme féminins, contrairement à Buchanan et Chrestien qui insistent sur le mélange des qualités viriles et féminines, encore sensible lorsque le messenger, quelques vers plus bas, évoque son « *Animi virilis tum puella lumina* »¹⁷⁴. Iphis est une « *puella* », mais son âme est « *virilis* ». Chez les deux traducteurs, la virilité est traduite par des valeurs qui lui sont traditionnellement associées. Chez Chrestien, nous lisons « Lors la vierge constante et magnanime¹⁷⁵ » et chez Vesel, « D'un magnanime cœur la Pucelle aux beaux yeux¹⁷⁶ ». Les deux traducteurs mettent l'accent sur les vertus dont la jeune fille fait preuve, mais sans les genrer, contrairement à Buchanan.

Carine Ferradou a souligné que Buchanan retranscrit de l'histoire initiale, telle qu'elle est présentée par la Bible, l'épisode rituel durant lequel Iphis allait pleurer sa virginité sur les montagnes¹⁷⁷. Plusieurs éléments portent à croire que Buchanan a voulu jeter le trouble sur la féminité du personnage. Tout d'abord, si l'Écossais s'inspire du sacrifice de Polyxène, tel qu'il est notamment raconté dans *Les Troyennes* de Sénèque, l'adjectif « *virilis* » n'y apparaît jamais¹⁷⁸, même si Polyxène est décrite comme une « *audax virago* » et qu'il est question de son « *tam fortis animus* »¹⁷⁹. De même, dans la traduction d'Hecuba par Bochetel, Polyxène dit en acceptant le sacrifice :

Polyxene. Si la mort refusoye, on me diroit faillie
De cueur, ou que ne suis de noble sang saillie.¹⁸⁰

¹⁷⁰ Carine Ferradou, *Traduction et commentaire*, op. cit., p. 245-246.

¹⁷¹ George Buchanan, *Jephthes*, op. cit., fol. 50. « Et la constance de son cœur supérieure à son sexe », trad. C. Ferradou, v. 1392, p. 189.

¹⁷² Florent Chrestien, *Jephthe*, op. cit., fol. J4v°.

¹⁷³ Claude de Vesel, *La Tragedie de Jephthe*, op. cit., fol. 30r°. Sur la constance, voir *infra*, p. 511-542.

¹⁷⁴ George Buchanan, *Jephthes*, op. cit., fol. 50. « Alors la jeune fille à l'héroïque courage », trad. C. Ferradou, op. cit., v. 1410, p. 189. Comme Chrestien et Vesel, Carine Ferradou n'a pas gardé la notion de virilité.

¹⁷⁵ Florent Chrestien, *Jephthe*, op. cit., fol. K1r°.

¹⁷⁶ Claude de Vesel, *La Tragedie de Jephthe*, op. cit., fol. 30v°.

¹⁷⁷ Carine Ferradou, *Traduction et commentaire*, op. cit., p. 247. Voir aussi *Juges*, 12, 40.

¹⁷⁸ Sénèque, *Les Troyennes*, dans *Tragédies*, op. cit., p. 470-555.

¹⁷⁹ *Ibid.*, v. 1151 et 1153, p. 552-553.

¹⁸⁰ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, op. cit., fol. 26.

Le chœur loue alors sa noblesse puis sa « force et vertu »¹⁸¹. Quand Talthybius fait le récit du sacrifice à la séquence suivante, il évoque sa « vertu »¹⁸². Il insère encore un discours direct de Polyxène dans ce récit du sacrifice, au cours duquel elle affirme :

Talthybius [Polyxene]. [...] d'asseuré courage et ferme volonté
Ce mien col vous sera franchement présenté.¹⁸³

Le peuple ensuite loue Polyxène comme étant

Talthybius. [...] la plus noble, et du cueur plus sublime
Qu'oncques pucelle fut, et la plus magnanime.¹⁸⁴

Enfin, Hécube reconnaît qu'elle a eu une mort vertueuse¹⁸⁵. Ainsi, plusieurs mentions associent Polyxène à la vertu, à la magnanimité et à la fermeté mais non à la virilité.

Quant à Iphigénie, autre modèle de jeune fille sacrifiée qui a sûrement inspiré Buchanan, la traduction de Sébillet montre un Achille admiratif de ses qualités lorsqu'elle accepte le sacrifice, puisqu'il la nomme « Filhe d'Agamemnon généreuse et constante »¹⁸⁶. Il s'exclame plus loin :

Achille. O magnanimité ! O courage invincible !
O constance admirable !
Vottre avis est louable, et vertueus aussi.¹⁸⁷

« Magnanimité », « courage », « constance » et « vertu » : en l'espace de trois vers, Achille attribue à Iphigénie une série de valeurs traditionnellement associées au masculin, sans pour autant la qualifier de virile. De même, le chœur la nomme « pucelle constante »¹⁸⁸. Seul le messenger, dans le récit du sacrifice, emploie l'adjectif « viril » pour qualifier Iphigénie, après avoir reproduit au discours direct les dernières paroles de la jeune fille :

Messenger. Ainsi parla, dont chacun s'ettonna :
Et a par soy merveilhe se donne
Voyant la force et constance virile
En cœur de vierge et en cors puérile.¹⁸⁹

Par métonymie, Iphigénie est associée à la virilité, d'autant plus étonnante qu'elle prend place « en cœur de vierge et en cors puérile ». Sébillet introduit par rapport à la source grecque le terme de « virile ». Doit-on y voir l'une des sources de Buchanan ? Comme l'a montré

¹⁸¹ *Ibid.*, fol. 27.

¹⁸² *Ibid.*, fol. 35.

¹⁸³ *Ibid.*, fol. 36.

¹⁸⁴ *Ibid.*, fol. 38.

¹⁸⁵ *Ibid.*, fol. 38-39.

¹⁸⁶ Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, *op. cit.*, fol. 66r°. Pour la source grecque, qui ne paraît pas non plus placer ici explicitement Iphigénie du côté de la virilité voir Euripide, *Iphigénie à Aulis*, *op. cit.*, v. 1421-1423, p. 117.

¹⁸⁷ Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, *op. cit.*, fol. 66v°.

¹⁸⁸ *Ibid.*, fol. 71v°.

P. G. Walsh, la source est peut-être aussi la traduction d'*Iphigénie à Aulis* par Érasme, qui caractérise Iphigénie comme étant d'une « *animi virilis* »¹⁹⁰. Pour notre corpus, nous observons en tout cas, comme chez Baïf, l'admiration du public, celui du sacrifice et par extension, celui de la pièce, qui provient de la virilité de la jeune fille.

S'il insiste sur la « virilité » de la jeune fille, l'Écossais invente encore un nom à la fille sacrifiée, anonyme dans la Bible. « Iphis » évoque évidemment « Iphigénie », autre fille sacrifiée par son père, mais également l'Iphis d'Ovide¹⁹¹. Or, dans les *Métamorphoses*, Iphis est un personnage qui, né fille, doit vivre garçon pour se protéger de son père qui ne voulait sauver la vie de son enfant que s'il était un garçon :

*Vota pater soluit nomenque imponit avitum,
Iphis avus fuerat. Gavisa est nomine mater,
Quod commune foret nec quemquam falleret illo :
Indecepta pia mendacia fraude latebant;
Cultus erat pueri ; facies, quam sive puellae,
Sive dares puero, fuerat formosus uterque.*¹⁹²

Après s'être fait passer pendant plusieurs années pour un garçon, Iphis est effectivement transformé(e) en homme par Isis le jour de son mariage : il/elle aimait une femme. C'est dans la source ovidienne le caractère épïcène du prénom qui « réjouit la mère », et c'est peut-être également ce qui motive le choix de Buchanan. Ce récit était courant à cette période puisque Montaigne cite le texte d'Ovide à partir du cas contemporain de changement subit de sexe, celui de Marie Germain¹⁹³. Pouvons-nous aller jusqu'à faire du sacrifice d'Iphis le moment du changement de genre du personnage, comme son mariage l'était pour le personnage d'Ovide ? La virilité d'Iphis apparaît du moins en mode mineur durant ce passage. Dans son étude de la représentation des femmes dans les gravures du XVI^e siècle, Sara Matthews Grieco évoque l'« idée reçue selon laquelle une femme ne peut surmonter les faiblesses propres à son sexe

¹⁸⁹ *Ibid.*, fol. 73r°. Chez Euripide apparemment, si le messager rapporte que la foule est frappée « devant la grandeur d'âme et la vaillance de la vierge », il n'y aurait pas de mention de genre équivalente. Voir Euripide, *Iphigénie à Aulis*, v. 1561-1562, p. 122.

¹⁹⁰ P.G. Walsh, « Buchanan and Classical Drama », dans *Acta Conventus Neolatini Sanctandreami. Proceedings of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies*, éd. I. D. McFarlane, Binghamton, New York, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, vol. 38, 1986, p. 99-112.

¹⁹¹ « Enfin Buchanan, en nommant la fille de Jephté, anonyme dans la Bible, Iphis, non seulement a choisi un nom phonétiquement proche de celui d'Iphigénie, mais aussi s'est souvenu de l'histoire d'une héroïne qu'Ovide appelle ainsi dans les *Métamorphoses*. Chez Ovide comme chez Buchanan, la vie et la mort de la jeune fille dépend d'une décision paternelle, puisque le père de l'héroïne mythique avait juré de tuer l'enfant que portait son épouse s'il s'agissait d'une fille ». Voir Carine Ferradou, *op. cit.*, p. 244.

¹⁹² Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, v. 708-713, p. 444-445 : « Soldant ses vœux, le père appelle Iphis l'enfant, / Du nom de son aïeul. La mère s'en réjouit, / Car, nom d'homme et de femme, il n'était pas trompeur. / La fraude fut cachée par ce pieux artifice. / Habillée en garçon, elle était aussi belle / De traits, qu'on la crût fille ou qu'on la crût garçon ».

¹⁹³ Voir Michel de Montaigne, *Les Essais*, éd. E. Naya, D. Reguig et A. Tarrête, Paris, Gallimard, 2009, p. 244-245.

que si elle reste vierge ou se transforme en androgyne »¹⁹⁴. Iphis joint les deux processus. Ainsi, Buchanan glorifie Iphis, mais uniquement parce qu'elle est exceptionnelle et qu'elle dépasse son sexe en devenant partiellement « virile ». Il pourrait sembler y avoir volonté de transgression des frontières du genre ; néanmoins,

*In herself, of course, the virile woman tended to reaffirm patriarchal values.
Her excellence is seen in her masculinity – that is, her rationality, courage,
and physical strength.*¹⁹⁵

En outre, si Iphis est explicitement désignée comme une jeune femme « virile », c'est le cas de très peu de femmes dans les tragédies.

ii. Electra, femme « virile » ?

Electra de Baïf, première pièce du corpus, interroge dès le paratexte la « virilité » de son personnage, qui « y parle tant bien et virilement que chascun peut s'en donner merveille »¹⁹⁶. Cette « virilité » du personnage ne caractériserait que sa parole : la pièce confirme-t-elle cette présentation initiale de Baïf ? La tragédie rappelle plusieurs lieux communs sur le féminin. Par exemple, les femmes ne sont pas censées combattre, puisque pour Electra, le fait qu'Egisthe attise la colère de Clytemnestre pour la joindre à ses combats discrédite encore le personnage : « Qui veult avoir secours des femmes es combats ? »¹⁹⁷. Chrysothemis le rappelle encore lorsqu'elle tente de dissuader sa sœur de se rebeller contre Clytemnestre et Egisthe. Elle s'adresse d'abord au chœur, puis à Electra :

Chrysothemis. Et devant que parler, o femmes, s'elle eust eu
Quelque bon sens en elle, seurte garder eust peu.
Mais en quoy te fie tu, pour par armes entreprendre
Si tresgrand hardiesse, et au faict me comprendre ?
Ne veoiz tu que tu es femelle, non pas homme ?
Et peulx beaucoup moins que tes ennemis en somme ?
Et puy ilz ont pour eulx fortune, et vent à gre.¹⁹⁸

Chrysothemis prend d'abord le chœur à témoin, qu'elle apostrophe par le substantif « femmes » pour marquer son appartenance genrée. Dans les deux vers suivants, elle s'adresse à Electra et marque son incompréhension. Elle lui rappelle une évidence topique, présentée sous forme de raisonnement : tu es femmes, tu peux donc « moins que tes

¹⁹⁴ Sara Matthews Grieco, *Ange ou diablesse*, op. cit., p. 160.

¹⁹⁵ Constance Jordan, *Renaissance Feminism*, op. cit., p. 137. (« En elle-même, bien sûr, la femme virile tend à réaffirmer les valeurs patriarcales. Son excellence est vue dans sa masculinité – c'est-à-dire, sa rationalité, son courage et sa force physique » (notre traduction).

¹⁹⁶ Lazare de Baïf, *Electra*, op. cit., fol. A2r°. Voir supra, p. 121-124 pour une étude de ce paratexte.

¹⁹⁷ Lazare de Baïf, *Electra*, op. cit., fol. B4r°. Voir Sophocle, *Électre*, op. cit., v. 300-302, p. 221.

¹⁹⁸ Lazare de Baïf, *Electra*, op. cit., fol. D5v°. Ici, Baïf traduit Sophocle, *Électre*, op. cit., v. 991-1000, p. 245-246.

ennemis », qui sont hommes. Chrysothemis tient le même rôle qu'Ismène face à Antigone : elle rappelle à sa sœur la faiblesse topique des femmes pour tenter de la détourner de la résistance, à nouveau décrite comme relevant de la « hardiesse ». Electra contredit-elle cette faiblesse topique des femmes ? Elle ne prend jamais les armes dans la pièce¹⁹⁹, mais utilise des armes peut-être plus facilement perçues comme « féminines » pour participer au double meurtre, l'observation et le commentaire, puis la ruse – néanmoins, ce n'est pas commenté en termes de genre dans la pièce. Comme l'annonce Baïf dans le paratexte, la virilité d'Electre réside-t-elle dans sa prise de parole ?

Electra entre sur scène en se lamentant ; le chœur lui demande d'arrêter de pleurer, ce qu'elle comprend comme une accusation de faiblesse et d'excès :

El. Fort grand vergongne j'ay, o vous femmes d'honneur,
Si me pensez foiblette à porter ma douleur
Et trop estre excessive es lamentations,
Mais force m'y contrainct, et mes affections.
Helas pardonnez moy, car com possible est il
Que fille de maison, et de cueur vray gentil
Ne face comme moy [...].²⁰⁰

L'héroïne doit justifier ses lamentations, qui la placent du côté de la faiblesse et de l'excès²⁰¹, en rassurant le chœur sur son « cueur vray gentil ». À deux reprises, le chœur recommande à la jeune femme de « prend[re] cueur », et paraît ainsi douter de son courage. Cependant, Electra fait bien de sa parole un instrument de résistance, qui démontre sa force, comme le comprend sa sœur :

Chrysothemis. Je sçay bien et congnoys (quant est à mon endroit)
Que mon cueur est dolent, et venger seouldroit
Des choses qu'avons veu, et si j'avoys puissance,
Bien tost leur monsteroys ce que contre eulx je pense.²⁰²

Chrysothemis considère que la résistance de sa sœur fait montre d'une « puissance » que, quant à elle, elle ne possède pas. Or, sa résistance est bien verbale, puisque, si l'on suit Electra, c'est ce que lui reproche sa mère :

Electra. Et vas par tout disant, que injurons la mere,
Et d'elle disons mal, chose griefve et amere [...].²⁰³

Elle considère qu'elle a appris de sa mère ses transgressions :

Car deshonetesté ne peult apprendre à dire
Aultre chose que mal, ou faire, qui est pire.²⁰⁴

¹⁹⁹ Sur l'inaction d'Electra qui laisse la vengeance à son frère Oreste, voir *infra*, p. 387-388.

²⁰⁰ Lazare de Baïf, *Electra*, *op. cit.*, fol. B3r°. Voir Sophocle, *Électre*, *op. cit.*, v. 254 *sqq.*, p. 220.

²⁰¹ Sur la lamentation, voir *infra*, p. 444-473.

²⁰² Lazare de Baïf, *Electra*, fol. B5r°. Voir Sophocle, *Électre*, *op. cit.*, v. 332 *sqq.*, p. 222.

²⁰³ *Ibid.*, fol. C3v°. Sophocle, *Électre*, *op. cit.*, v. 596 *sqq.*, p. 231.

Agir mal serait pire que parler mal – Clytemnestra lui répond :

Cly. O fille deshontee, est il vray que mes gestes
T'ont fait me dire ainsi parolles tant molestes ?
El. Tu le diz, non pas moy, car de toy est louvraige,
Les faictz trouvent souvent le moyen du langaige.
Cly. Au retour d'Egistus, bien je te puniray
De ta si grande audace, et taire te feray.²⁰⁵

Les actes transgressifs de Clytemnestra engendrent les paroles transgressives d'Electra, qui sont ce pourquoi Clytemnestra veut la faire punir : il s'agit bien de faire « taire » la jeune fille, et l'« audace » évoquée renvoie dès lors bien à sa prise de parole. Comment comprendre le dernier vers d'Electra cité, « Les faictz trouvent souvent le moyen du langaige » ? L'idée paraît être que le langage révèle les actes, et ici, les méfaits de Clytemnestra. Pour Electra, le langage est le lieu de la vérité, et cette vérité, qui accuse le couple au pouvoir, relève d'une transgression politique et familiale. Cette phrase peut également signifier que l'action passe passe, chez Electra, par sa prise de parole.

En actes, l'héroïne éponyme ne quitte pas son rôle de femme, puisqu'elle reste en dehors du combat et utilise l'observation et la ruse. En paroles, ce qui d'après elle est moins grave, elle transgresse l'ordre politique et familial en injuriant sa mère et Egisthe. Parle-t-elle alors « virilement » ? Cette caractérisation de la parole d'Electra n'est pas répétée dans la pièce, peut-être parce que Baïf veut rester proche du texte de Sophocle. Nous pourrions affirmer que lorsqu'il intervient directement, en son nom, dans le paratexte, il propose ce commentaire, et qu'il ne le fait pas dans le texte parce qu'il ne fait que traduire. Néanmoins, puisque ce commentaire n'est pas répercuté dans le texte, il n'est pas aisé de conclure. *Antigone* est un autre cas complexe.

iii. *Antigone*, ou l'inversion des sexes ?

Dans l'*Antigone* de Baïf, tragédie assez proche de la source sophocléenne, l'enjeu est la résistance d'Antigone au roi Créon, et cet enjeu, plus politique que dans les cas précédemment évoqués, est présenté en termes genrés.

La pièce s'ouvre sur un débat entre Ismène et Antigone. Cette dernière a demandé à sa sœur de la rejoindre à part, « hors la maison », pour lui annoncer son projet d'ensevelir leur frère Polynice ; Ismène lui oppose alors le respect des lois et des commandements du roi :

Ismène. Helas ! contre le Roy veux tu bien entreprendre ?

²⁰⁴ Lazare de Baïf, *Electra*, op. cit., fol. C4r°. Voir Sophocle, *Électre*, op. cit., v. 621, p. 232. Chez Sophocle, Electre ne paraît indiquer qu'elle suit l'exemple de sa mère par ses actes, et non spécifiquement par ses paroles.

²⁰⁵ Lazare de Baïf, *Electra*, op. cit., fol. C4r° et v°. Voir Sophocle, *Électre*, op. cit., v. 622-627, p. 232.

Antigone. Il n'appartient au Roy mon devoir me defendre.²⁰⁶

Antigone oppose un devoir divin, celui de la piété, au devoir humain d'obéissance au roi²⁰⁷.
Ismène tente encore de convaincre sa soeur, en imprimant chez elle la peur de la mort, qui découlerait de cette action :

Ismene. Et songe maintenant que seules orphelines
Delaissees nous deux, de morts bien plus indines
Nous aurons à mourir, si enfreignant la loy
Nous rompons l'ordonnance et le pouvoir du Roy.
Mais nous aviserons comme femmes nous sommes,
Et que ne sommes pas pour combatre les hommes :
Qu'il faut ployer sous ceux qui ont plus de puissance,
Et quand ils voudroyent pis leur rendre obeissance.²⁰⁸

Ismène rappelle à Antigone la faiblesse des femmes, qu'elle présente comme une vérité générale. Elle lui reproche alors sa chaleur :

Envers ceux qui sont froids que tu as le cœur chaud !²⁰⁹

Elle oppose la froideur mortelle de son frère à la chaleur transgressive de sa sœur, qui, en théorie, ne caractérise pas son sexe²¹⁰. À l'acte II, Créon paraît face au chœur et justifie son édit. Le chœur marque alors son incrédulité face à la possibilité de la transgression de l'édit royal : « Il n'est homme si fol qui s'offrist à la mort »²¹¹ : peut-être Baïf joue-t-il sur la polysémie du mot *homme* : si aucun homme n'est assez fou pour transgresser l'édit et aller vers une mort certaine, une femme sera bien assez « folle » pour le faire.

À l'acte III, lors de la confrontation entre Antigone et Créon, la question du genre apparaît de nouveau. C'est d'abord le chœur qui loue le courage d'Antigone :

Chœur. Elle se montre bien estre fille de cueur
D'un pere de cueur grand, ne ployant au malheur.²¹²

Le « cueur » d'Antigone lui provient de son père : cet héritage masculin se transmet donc aux filles. Surtout, Créon évoque en ces termes la nécessité de la punition :

Creon. Homme je ne seroy, mais homme elle seroit,
Qui, moy regnant, ce cas impuny laisseroit.²¹³

²⁰⁶ Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, dans *Les Jeux de Jan Antoine de Baïf a Monseigneur le duc d'Alençon*, Paris, Lucas Breyer, 1573, fol. 60r°. Chez Sophocle, Créon est désigné par son nom et non par sa fonction royale : ici, Baïf insiste peut-être justement sur l'obéissance due au roi. Voir Sophocle, *Antigone*, op. cit., v. 47-48, p. 74.

²⁰⁷ À l'acte III, face à Créon, elle justifie encore son acte par la loi des dieux : « Antigone. Et m'a semblé meilleur leur rendre obeissance, / Que de creindre un mortel qui a moins de puissance », Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, op. cit., fol. 69v°. Voir Sophocle, *Antigone*, op. cit., v. 450 sqq., p. 89.

²⁰⁸ Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, op. cit., fol. 60v°. Baïf suit ici Sophocle, *Antigone*, op. cit., v. 55 sqq., p. 74.

²⁰⁹ Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, op. cit., fol. 61r°. Voir Sophocle, *Antigone*, op. cit., v. 88, p. 75.

²¹⁰ Voir *supra*, p. 196-200.

²¹¹ Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, op. cit., fol. 64r°. Voir Sophocle, *Antigone*, op. cit., v. 220, p. 80.

²¹² Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, op. cit., fol. 69v°. Voir Sophocle, *Antigone*, op. cit., v. 471-472, p. 90.

²¹³ Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, op. cit., fol. 70r°. Voir Sophocle, *Antigone*, op. cit., v. 483-484, p. 90.

Créon craint une inversion des rôles : s'il ne punissait pas Antigone, il aurait la faiblesse d'une femme face à celle qui a montré le courage d'un homme. De même, dans son dialogue avec Hémon, Créon accuse Hémon d'être « serf d'une femme » et lui rappelle qu'il faut « du commandement des femmes se garder »²¹⁴.

Comme le note Simone Maser, Baïf a supprimé la remarque de Créon « qui affirme qu'il n'acceptera jamais de se soumettre à une femme »²¹⁵ ; elle fait probablement référence à la fin de la scène 2 de l'acte III, puisque les dernières paroles de Créon à Antigone sont chez Sophocle :

Créon. Moi tant que je vivrai, ce n'est pas une femme qui me fera la loi.²¹⁶

Là où nous lisons chez Baïf :

Labas, s'il faut l'aimer, va l'aimer à ton aise :
Car je ne souffre icy coutume si mauvaise.²¹⁷

Baïf supprime la remarque de Créon, ce que Maser interprète comme une « volonté de ne pas désobliger les femmes » qui serait déjà sensible dans *Le Brave*. Elle y voit également une stratégie politique vis-à-vis de Catherine de Médicis²¹⁸. Cependant, hormis celle-là, les remarques de Créon contre le pouvoir des femmes demeurent dans la traduction, tout comme le lieu commun de la faiblesse féminine. Si la pièce n'est pas une simple traduction mais une adaptation, Baïf a conservé la lecture genrée de la pièce dans les discours des personnages, ce qui est moins le cas de Garnier.

Dans l'*Antigone* de Garnier, comme dans les sources antiques²¹⁹, Antigone s'oppose à Ismène quant à la conduite à tenir face au tyran Créon. Or, cette opposition s'exprime, non en termes de genre explicitement, mais au moyen de valeurs genrées :

Ant. Monstrons nostre bon cœur, et que nostre assurance
Surmonte de Creon la severe defense.
» Ism. Que ferons-nous ? Il faut au Prince obtemperer.
Ant. Je voy bien que la peur vous fait degenerer.²²⁰

Et encore :

Ant. Trop couard est celui qui point ne se hasarde
Ism. J'aime mieux n'avoir mal, et vous sembler couarde.²²¹

²¹⁴ Nous analysons cette scène *infra*, p. 311-313.

²¹⁵ Simone Maser, « Jean-Antoine de Baïf, dramaturge », *BHR*, t. 47, n° 3, 1985, p. 551.

²¹⁶ Sophocle, *Antigone*, *op. cit.*, v. 524-525, p. 92.

²¹⁷ Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 71r°.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Sur les sources, voir Marie-Madeleine Mouflard, *Robert Garnier*, t. 3 : *Les sources*, *op. cit.*, notamment p. 60-69 et 109-124, ou encore Michele Mastroianni, « Il genere tragico como luogo del sincretismo rinascimentale. L'*Antigone* di Robert Garnier », *op. cit.*, p. 199-232.

²²⁰ Robert Garnier, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 233v°.

²²¹ *Ibid.*

Comme chez Baïf, Ismène invoque leur « sexe imbecile » et leur « âge »²²², mais pour Antigone, tous ces arguments rendent compte de la « peur » et de la lâcheté de sa sœur :

Ism. Je ferois comme vous, mais je suis trop peureuse.

Ant. Cette peur vous provient de faute de bon cœur.

Ism. Ce n'est pas de cela que procede ma peur.

Ant. Dequoy donc je vous pry ? Ism. D'une foible nature,

Qui revere les loix. Ant. La belle couverture !²²³

Comme chez Baïf, mais à l'acte IV, le chœur marque son admiration une fois qu'Antigone a transgressé la loi :

Ch. Cette pauvre Antigone en sa misere faut :

Pour sa condition elle ha le cœur trop haut.²²⁴

Le chœur reprend le substantif « cœur », qui n'est plus associé à « bon », mais à « trop haut » : la notion de hauteur est peut-être appelée par celle de « condition ». Au contraire, pour démontrer à Créon qu'Ismène n'a pas participé aux rites, Antigone affirmera à Créon :

Ant. Elle n'a pas, Créon, le courage assez fort.²²⁵

Ainsi, chez Garnier aussi, la résistance d'Antigone, qui se fait contre le roi, a des conséquences sur la conception du *gender*, notamment à travers cette double notion de cœur et de courage. Cependant, le jugement de Créon que l'on trouve chez Sophocle et encore chez Baïf, selon lequel il doit la punir sous peine d'inversion des rôles sexuels, disparaît de la tragédie de Garnier. La question du *gender*, assez présente dans la source, est moins importante chez Garnier. Nous la retrouverons dans le dialogue qui oppose Créon et Hémon, au cours duquel le tyran accuse son fils d'être soumis à Antigone et dès lors, efféminé²²⁶.

Ainsi, la résistance d'Antigone engage la vision du féminin, parce qu'une femme qui défie un homme sort de son rôle. Si nous trouvons répétée la notion de « cœur » chez Garnier notamment, Hémon évoque encore la « vertu » de la jeune femme à l'acte IV lorsqu'il tente de défendre cette dernière auprès du roi, ce qui renvoie peut-être à la « vertu » romaine et dès lors, à la caractéristique du « vir »²²⁷. La résistance d'Antigone se pense en termes genrés : elle est contraire à sa nature féminine. Cependant, ce phénomène, très présent chez Sophocle, est amoindri chez Baïf, et plus encore chez Garnier : si Antigone est toujours caractérisée par

²²² Voir *supra*, p. 149-150.

²²³ Robert Garnier, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 234r° et v°. Voir Sophocle, *Antigone*, *op. cit.*, v. 78-82, p. 8-9.

²²⁴ Robert Garnier, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 238v°. Voir Sophocle, *Antigone*, *op. cit.* v. 470-471, p. 38-39 : pour Marie-Madeleine Mouflard (*op. cit.*, p. 118), le chœur de Garnier « interprète avec plus de sympathie le texte de Sophocle ».

²²⁵ Robert Garnier, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 239v°. Voir Sophocle, *Antigone*, *op. cit.*, v. 538-539, p. 92.

²²⁶ Voir *infra*, p. 311-313.

²²⁷ Robert Garnier, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 241r°.

des valeurs plutôt associées au masculin, l'idée que sa résistance fait d'elle l'homme de la situation disparaît chez Garnier.

iv. La « vertu » des femmes : Cléopâtre, Hécube et Sophonisbe

Plusieurs femmes qui résistent au pouvoir masculin sont caractérisées dans les pièces par leur « vertu », et parfois dans la critique, par leur virilité ou leur masculinité²²⁸. Faut-il pourtant bien considérer que cette notion était genrée pour les dramaturges, et renvoyait avant tout au masculin ?

Chez Jodelle, Cléopâtre meurt par amour pour Antoine mais aussi par refus du triomphe romain et de la captivité. Elle l'exprime dès l'acte I à ses suivantes :

Cl. Ostez-vous le desir de s'efforcer à celle
Qui libre veut mourir pour ne vivre captive ?²²⁹

À la fin de ce même acte, le chœur des femmes alexandrines fait écho aux paroles de la reine, en décrivant ses actes :

Chœur. L'autre encore craintive
Taschant s'évertuer,
Veut pour n'estre captive
Librement se tuer.²³⁰

Au-delà donc de la dimension amoureuse (« Antoine ja m'appelle, Antoine il me faut suivre »), la mort de l'Égyptienne présente une dimension politique : c'est parce qu'elle veut rester libre que Cléopâtre se suicide. Octave le comprend d'emblée puisque, lorsque Proculée évoque la première tentative de suicide de la reine, voici les consignes qu'il donne :

Octave. Quant à la Roine, appaiser la faudra
Si doucement que sa main se tiendra
De forbannir l'ame seditieuse
Outre les eaux de la rive oublieuse.²³¹

« L'ame [est] seditieuse » parce qu'elle veut s'échapper du corps, mais par métonymie, la sédition est celle de Cléopâtre. La résistance à César apparaît avec force au début de l'acte III,

²²⁸ Sur la notion de vertu, nous renvoyons à Alexandra Licha, *La Vertu de l'héroïne tragique (1553-1653)*, *op. cit.*, qui évoque cette étymologie pour montrer le caractère problématique de l'héroïsme féminin. Elle emploie essentiellement le terme de « vertu » dans un sens moral et son étude, très intéressante à bien des égards, se situe dans une autre démarche que la nôtre.

²²⁹ Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, *op. cit.*, fol. 227v°.

²³⁰ *Ibid.*, fol. 230v°.

²³¹ *Ibid.*, fol. 234r°. En effet, le terme de « sédition », chez Nicot comme dans le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694, a bien un sens politique et renvoie à la vie de la cité. C'est par métaphore que l'âme peut être nommée « séditieuse », mais il semble que le sens politique demeure ici. Voir Jean Nicot, *Thresor de la langue françoise tant ancienne que moderne*, *op. cit.*, p. 86, et *Le Dictionnaire de l'Académie Française, Première édition*, *op. cit.*, p. 453. URL : <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/publicdicos/query?report=bibliography&head=sedition>

lorsque Cléopâtre évoque la scène au cours de laquelle elle a supplié Octave, et s'étonne qu'il n'ait pas perçu qu'il s'agissait d'une pure manigance :

Cleopatre. Penseroit doncq Cesar estre du tout vainqueur ?
Penseroit doncq Cesar abastardir ce cœur,
Veu que des tiges vieux ceste vigueur j'herite,
De ne pouvoir ceder qu'à la Parque dépité ?
La Parque et non Cesar aura sus moy le pris,
La Parque et non Cesar soulage mes esprits,
La Parque et non Cesar triomphera de moy,
La Parque et non Cesar finira mon esmoy [...].²³²

Ce début de tirade présente deux phases. Dans la première, La reine utilise des interrogations rhétoriques qui marquent son étonnement : César peut-il bien penser avoir eu raison de sa « vigueur »²³³ ? La deuxième partie du passage cité passe à l'affirmation. L'anaphore en « La Parque, et non Cesar » martèle cette idée : Cléopâtre n'accepte pour maître que la mort, qui seule pourra « triompher » d'elle – ce verbe renvoyant évidemment à la cérémonie du triomphe à laquelle César veut l'emmener de force.

Or, cette dimension politique est-elle commentée de façon genrée ? Cléopâtre sort de son rôle de femme et la violence physique qu'elle démontre en frappant Séleuque à l'acte III est l'un des éléments majeurs conduisant à l'idée d'une masculinité de la reine. Elle demande, en battant Séleuque :

Cl. Me pensois-tu veufve de ma vertu
Comme d'Antoine ? aa traistre !²³⁴

Dans ce contexte, le terme de « vertu » peut en effet renvoyer à son étymologie de qualité du « vir », mais aucune autre mention d'une virilité de la reine ne vient confirmer cette lecture. Voici le commentaire du chœur des femmes alexandrines à la fin de *Cleopatre captive* :

Chœur. Ta Cleopatre ainsi morte
Au monde ne perira :
Le temps la garantira,
Qui desja sa gloire porte :
Depuis la vermeille entree
Que fait ici le Soleil,
Jusqu'aux lieux de son sommeil,
Opposés à ma contrée,
Pour avoir plutôt qu'en Romme
Se souffrir porter ainsi,
Aimé mieux s'occire ici,
Ayant un cœur plus que d'homme.²³⁵

²³² Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, op. cit., fol. 244v°.

²³³ Elle invoque pour cela la noblesse de son ascendance : le *Dictionnaire de l'Académie Française*, Première édition, op. cit., note : « Tige, se dit fig. De l'origine de toute une race ou famille » (URL : <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/publicdicos/query?report=bibliography&head=tige&start=0&end=0>) Cléopâtre fait donc un emploi figuré recensé du substantif.

²³⁴ Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, op. cit., fol. 242r°.

Comment comprendre ce syntagme, « plus que d'homme » ? Pour Emmanuel Buron, « Cléopâtre affirme sa magnanimité surhumaine, “plus que d'homme” »²³⁶. Dans son étude sur la magie dans *Cleopatre captive*, Yvan Loskoutoff quant à lui y voit l'expression d'un pouvoir magique, surnaturel de la reine²³⁷. Faut-il donner à ce syntagme une interprétation genrée ? Jodelle suivrait la tradition et ferait de Cléopâtre un personnage viril, notamment en comparaison d'Antoine, que la tragédie caractérise par son manque de virilité²³⁸. Sylviane Bokdam écrit :

Si la colère est le fondement « humoral » d'une réaction héroïque qui hausse Cléopâtre au-dessus de son sexe (« ayant un cœur plus que d'homme », v. 1540), elle est aussi l'expression des infirmités de ce même sexe et de son inaptitude à la vraie sagesse comme à la clémence.²³⁹

Néanmoins, l'idée d'une virilité de la reine, ne permet pas de rendre compte du comparatif de supériorité : le chœur ne rapproche pas Cléopâtre des hommes, il dit qu'elle les surpasse. On pourrait alors proposer une autre lecture de ce passage : l'Égyptienne n'est-elle pas supérieure aux hommes par ses qualités féminines elles-mêmes ? Quand Proculée revient sur la mort collective des trois femmes, Cléopâtre, Eras, et Charmion, il la commente ainsi :

Proc. Mais ces trois-ci, dont le caché courage
N'eust point esté mescreu de telle rage,
Qui n'estoient point geantes serpentines,
En redoublant leurs rages feminines
Pour au vouloir de Cesar n'obeir,
Leur propre vie ont bien voulu trahir.²⁴⁰

C'est parce qu'elles ont poussé au bout leurs caractéristiques féminines, que les trois femmes ont pu se suicider. Liz Lewis écrit à propos d'*Antony and Cleopatra* de Shakespeare :

Cleopatra's masculine qualities counterbalance the play, so Shakespeare provides us with a relationship of surprising equality. Neither Cleopatra nor the relationship can be stifled within the confines of the patriarchy of the seventeenth century. The distinctions between masculine and feminine are blurred – in a sense Antony and Cleopatra swap roles, continually embracing both their masculine and feminine selves and thus experiencing a

²³⁵ *Ibid.*, fol. 251r°. Nous avons analysé ce syntagme dans un article qui interrogeait plus largement l'héroïsme féminin chez Jodelle. Nous reproduisons ici certaines de nos conclusions. Voir « “Un cœur plus que d'homme” : l'héroïsme et le féminin dans les tragédies d'Étienne Jodelle », *Le Verger*, Bouquet V : « Étienne Jodelle : *Didon se sacrifiant* », janvier 2014. URL: <http://cornucopia16.com/blog/2014/09/08/nina-hugot-un-coeur-plus-que-dhomme-lheroisme-et-le-feminin-dans-les-tragedies-detienne-jodelle/>

²³⁶ Emmanuel Buron, *Dessous un silence obstiné : Histoire des œuvres et théorie poétique d'Étienne Jodelle*, *op. cit.*, p. 964.

²³⁷ Yvan Loskoutoff, « Magie et tragédie : La Cléopâtre captive d'Étienne Jodelle », *op. cit.*, p. 72.

²³⁸ Sur la virilité de Cléopâtre et l'effémination d'Antoine chez Shakespeare notamment, voir par exemple Jean-Pierre Marquetot, « Masculin-féminin dans *Antoine et Cléopâtre* », dans *Antony and Cleopatra de William Shakespeare*, dir. C. Sukic, Paris, éd. du Temps, 2000, p. 59-75.

²³⁹ Sylviane Bokdam, « Jodelle, La Péruse et le commentaire de Marc-Antoine Muret à *L'Éthique à Nicomaque* d'Aristote : colère et magnanimité », *L'Information littéraire*, vol. 42, 1990, p. 5.

²⁴⁰ Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, *op. cit.*, fol. 249v°.

*full bonding of souls. [...] Shakespeare evidently recognises the existence of both masculine and feminine qualities within females and males.*²⁴¹

L'idée de Liz Lewis selon laquelle Shakespeare refuse le stéréotype en proposant un « trouble dans le genre », un flou (« *blurred* ») des catégories et non pas simplement une nouvelle association genrée (Cléopâtre en femme virile) nous paraît pouvoir s'appliquer à *Cleopatre captive*. L'idée n'est pas de déclarer que Cléopâtre est une femme virile ni même qu'elle agit virilement ; il s'agit de démontrer qu'une femme peut présenter les mêmes qualités et défauts que les hommes, et peut les surpasser dans ces qualités ou défauts. La « vertu » de Cléopâtre ne serait peut-être pas genrée : au contraire, la reine prouverait que la vertu peut aussi bien être masculine que féminine, puisque les femmes peuvent surpasser les hommes.

Cléopâtre n'est pas la seule à revendiquer une forme de « vertu », d'abord, parce qu'elle inspire plusieurs femmes du corpus. Signalons une réécriture très nette de *Cleopatre captive*, dans *Achille* de Nicolas Filleul. Dans cette pièce, à l'acte III, Priam décide de donner Polyxène à Achille, Hécube feint d'accepter mais décide ensuite de se venger en faisant tuer Achille. La situation d'Hécube ressemble à celle de Cléopâtre : toutes deux ont menti à un homme de pouvoir pour sauver leur enfant tout en préparant leur vengeance. Nous avons :

Cleopatre. Me pensois-tu veufve de ma vertu
Comme d'Antoine ? aa traistre !²⁴²

Nous avons dans *Achille* :

Hecube. Et quoy Achille, et quoy Achille, penses tu
Trionfer aisement ainsi de ma vertu ?²⁴³

Si Cléopâtre s'adresse chez Jodelle à Séleuque, l'esclave qu'elle est en train de battre, Filleul reprend ses mots mais les fait adresser par Hécube à un Achille absent. Surtout, ces deux vers ouvrent une réécriture plus nette de *Cleopatre* :

Hecube. Quoy craindrai-je mourir plus tost que de mon cœur
Quelque grec plus fardé se vante le vainqueur.
Le fer, et non Achille aura sus moy la gloire.,
Le fer, et non Achille, aura de moi victoire.²⁴⁴

²⁴¹ Liz Lewis, *Shakespeare's Women or Shakespeare's Treatment of Women in the Tragedies Hamlet, Othello and Antony and Cleopatra*, article on line (literature study on line). Consulté en ligne le 14/06/2017. URL: https://www.lsj.org/web/literature/shakespeare_women.php. « Les qualités masculines de Cléopâtre contrebalancent la pièce, si bien que Shakespeare nous fournit une relation d'une surprenante égalité. Ni Cléopâtre ni cette relation ne peuvent être restreintes dans les limites du patriarcat du XVII^e siècle. Les distinctions entre masculin et féminin sont troublées – en un sens, Antoine et Cléopâtre échangent les rôles, embrassant continuellement à la fois leur côté masculin et féminin, et expérimentant dès lors un lien absolu des âmes. Il est évident que Shakespeare reconnaît l'existence de qualités masculines et féminines chez les femmes et les hommes » (notre traduction).

²⁴² Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, op. cit., fol. 242r^o.

²⁴³ Nicolas Filleul, *Achille*, op. cit., fol. 23r^o. Voir Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, op. cit., fol. 244v^o.

²⁴⁴ Nicolas Filleul, *Achille*, op. cit., fol. 23r^o et v^o.

Filleul reprend la rime vainqueur / cœur et l'inverse par rapport au modèle jodellien, mais c'est surtout l'anaphore « Le fer et non Achille », écho à « La Parque, et non Cesar » qui rend la réécriture évidente. Celle-ci laisse supposer une certaine célébrité des vers de Jodelle – sauf à considérer qu'il s'agit d'un hommage privé à Jodelle, que Filleul connaît en effet²⁴⁵. En outre, nous trouvons un écho à ces quelques vers dans un texte postérieur à notre corpus, *Esther* de Pierre Matthieu, lorsqu'Assuère décide que, Vasti l'ayant refusé, il choisira une autre femme :

Assuère. Une humble, et non Vasti sera jointe avec moi
 Une humble, et non Vasti brisera mon émoi
 Une humble, et non Vasti resjouira ma face
 Une humble, et non Vasti jouira de ma grace.²⁴⁶

Ces vers de Jodelle jouissaient donc probablement d'une certaine célébrité à l'époque, dont ces échos rendent compte. Ces hommages ne sont pas de pures imitations mais marquent une adaptation : chez Filleul, remplacer « la parque » par « le fer » permet peut-être de montrer qu'Hécube maîtrise son destin plus que Cléopâtre, ou du moins de proposer une vision moins métaphorique de la mort à venir. La « vertu » annonce le suicide, plus directement encore que chez Jodelle.

Chez Garnier, qui reprend non le texte de Jodelle mais le personnage de Cléopâtre, nous retrouvons la « vertu », cette fois prônée par la reine dans un sens plus moral :

Eras. Il faut que le devoir sur quelque bien se fonde.
 Cl. C'est dessus la vertu le seul bien de ce monde.
 Er. Quelle est ceste vertu ? Cl. Ce qui nous est decent.
 Er. Decent de s'outrager, de s'aller meurdissant ?
 Cl. J'esteindray mes ennuis d'une mort genereuse.²⁴⁷

La « vertu » est à nouveau liée au suicide, même si celui-ci fait débat ; si la vertu se définit ici par la « decence », ou convenance, est-elle genrée ? À l'acte III, le chœur paraît d'accord avec la reine :

» Chœur. O que c'est une chose vile,
 » Sentant son courage imbecile,
 » Qu'au besoin ne pouvoir mourir !
 » Laissant choir d'une main mollastre
 » Le poignard tiré pour combatre
 » La douleur qu'on ne peut guarir.

²⁴⁵ Pour un point récent sur la vie de Filleul, voir notamment Enea Balmas, « Introduction », dans *La Tragédie à l'époque de Henri II et de Charles IX*, 2, *op. cit.*, p. 55-58.

²⁴⁶ Pierre Matthieu, *Esther*, dans *La tragédie à l'époque d'Henri III*, 4, *op. cit.*, v. 924-927, p. 286. Par souci d'uniformité, nous rétablissons en partie l'orthographe originale. Notons qu'*Esther* nous semble particulièrement marquée par des reprises de vers de dramaturges antérieurs, ce qui, à notre connaissance, n'a pas encore été mis en évidence par la critique. Matthieu reprend ces vers dans *Vasthi première tragédie*, voir *op. cit.*, v. 1469-1472, p. 183.

²⁴⁷ Robert Garnier, *Marc-Antoine*, *op. cit.*, fol. 86v°.

Heureux en son malheur Antoine,
Et bien heureuse nostre Royne,
Qui vont leur vies estouffer
Pour frauder la dextre felonnie
Du vainqueur qui les environne.²⁴⁸

Parce qu'ils ont la chance de se suicider, Antoine et Cléopâtre n'ont pas une main « mollastre » qui les condamnerait à vivre dans le malheur : la mention est genrée, néanmoins il s'agit également d'exempter Cléopâtre de la mollesse.

L'autre captive qui meurt pour échapper au « triomphe » romain est Sophonisba. La *Sophonisba* de Saint-Gelais paraît après *Cleopatre captive*, mais elle est une traduction de celle du Trissin qui est antérieure à la tragédie de Jodelle, et qui signe la Renaissance de la tragédie à l'antique en Italie. Comme l'indique Corrozet dans l'avis au lecteur, la tragédie représente « Sophonisba laquelle pour ne venir captive en la puissance des Romains eleut plustost la mort par poison que la conservation de sa vie²⁴⁹ ». À plusieurs reprises, l'idée de l'ignominie de servir sous les Romains revient. Par exemple, l'assemblée des dames demande rhétoriquement : « Combien luy seroit grief servir estrange prince, / Venant de sonner Loix à si grande province ?²⁵⁰ ». L'héroïne le répète :

Sophonisba. [...] devenir esclave et servir à la superbe nation, naturelle ennemye de la mienne, non non, vous n'entendrez point telles nouvelles de moy, vous orrez plus tost dire que je seroy morte que serve.
Les dames. Mon Dieu, ma dame, hélas, qu'avez vous dict ?
Sophonisba. Que plust tost je me determine à mourir que vivre esclave des Romains.²⁵¹

Elle demande encore qu'à sa mort, on raconte à ses proches « comme pour eviter l'ignominie de servitude, et ne faire honte à [son] lignaige, [elle a] volontairement esleu de boire un mortel poison en la fleur de [sa] jeunesse²⁵² ». Autre femme qui résiste à la domination romaine masculine, Sophonisba est également nommée par Massinissa à la fin de la pièce

²⁴⁸ *Ibid.*, fol. 97v°.

²⁴⁹ Gilles Corrozet, « Avis aux lecteurs », dans Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, *op. cit.*, fol. 2r°. Nous ne trouvons pas de formule équivalente dans l'épître liminaire du Trissin. Cette formule peut provenir du texte lui-même ou justement de l'intertexte jodellien. En 1584, Mermet reprendra la formule dans la deuxième partie du titre (« Et comme elle a mieux aimé eslire la mort, que de se voir entre les mains de ses ennemis », *La tragédie de Sophonisbe*, *op. cit.*, n. p.).

²⁵⁰ Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, *op. cit.*, fol. 6v°. Chez Trissin : « *Et hora lazza al dominare avezza / La servitù le pareria si amara, / Ch'assai piu tosto eleggeria l'morire* », *op. cit.*, fol. 7v°. Le chœur évoque plus explicitement la mort à venir de Sophonisbe.

²⁵¹ Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, *op. cit.*, fol. 9r°. Chez Trissin : « *In servitu, sotto'l superbo freno / Di gente aspra, e proterua, / Nimica natural del mio paese. / Non fien di me non fien tal cose intese : / Piu tosto vò morir, che viver serva. Cho. Che coso v'odo dire ? / Soph. Che piu tosto morire / Voglio, che viver serva de RomanI* », *op. cit.*, fol. 9r°.

²⁵² Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, *op. cit.*, fol. 41v°. Chez Trissin : « *Si come per fuggir la servitude, / E per non far vergogna al nostro sangue, / Ne la mia gioventù presi'l veneno* », *op. cit.*, fol. 32r°.

« vertueuse princesse »²⁵³ et le récit de sa mort, qui est un ajout de Mellin puisque Sophonisba meurt sur scène chez Trissin, insiste sur sa fermeté²⁵⁴.

Dès lors, la « vertu » accordée à ces reines, ou revendiquée par elles, les place-t-elle du côté du masculin, conformément à l'étymologie ? La vertu reste associée à des qualités typiquement masculines. Cependant, que ces femmes ne soient jamais explicitement qualifiées de viriles rend peut-être compte d'une réticence des auteurs à genrer ces qualités. À part Iphis, et cela s'amointrit notamment chez Vesel, les auteurs n'ont pas tendance à caractériser les héroïnes de femmes « viriles », quitte à effacer ces notions par rapport aux sources – ce qui est notamment sensible chez *Antigone* de Garnier. Comment interpréter ce phénomène ? Faut-il y voir une manière de rendre moins facile le passage d'un genre à l'autre ? Il nous semble que l'effet est plutôt de brouiller le genre des différentes qualités. Ne pas rappeler qu'en faisant preuve de « fermeté », de « constance » ou de « magnanimité », ces femmes agissent d'une manière traditionnellement masculine, revient peut-être à dégenrer ces qualités – sauf à considérer que la notion de « vertu » appelle dans l'esprit des dramaturges et des spectateurs celle du « vir », mais cela ne paraît pas sensible : dans le Nicot, aucune mention de genre n'accompagne les différents exemples de « vertu »²⁵⁵.

Peu de femmes viriles traversent le corpus. Comme l'écrit Constance Jordan à propos des exemples féminins dans les traités portant sur les femmes :

*The women who illustrate feminine excellence are noted for acting courageously and intelligently – in short, in a manner specified as virile. These women logically prove the worth of their sex by denying it : a strange form of defense. While it questions sexual stereotypes, that some women can do men's work, it also seems to confirm gender-related values, that everything female is inferior. The regularity with which these exemplary women are labelled « manly » finally undermines their rhetorical purpose.*²⁵⁶

Dès lors, si peu de femmes sont directement désignées comme des femmes « viriles », cela n'indique pas, nous semble-t-il, une volonté de renforcer les catégories de genre. Au contraire, associer aux femmes des valeurs *a priori* masculines sans pour autant considérer qu'elles nient leur féminité est peut-être une manière moins conservatrice d'interroger les

²⁵³ Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, *op. cit.*, fol. 47r°. Nous n'en trouvons pas d'équivalent chez Trissin, même si le chœur évoque la « *virtu divina* », *op. cit.*, fol. 36v°.

²⁵⁴ Voir notamment Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, *op. cit.*, fol. 45r°.

²⁵⁵ Jean Nicot, *Thresor de la langue française*, *op. cit.*, p. 658.

²⁵⁶ Constance Jordan, « Feminism and the Humanists : The Case for Sir Thomas Elyot's *Defense of Good Women* », dans *Rewriting the Renaissance*, *op. cit.*, p. 252. « Les femmes qui illustrent l'excellence féminine sont remarquées pour leurs actes courageux et intelligents – autrement dit, pour leur manière virile d'agir. Ces femmes prouvent donc logiquement la valeur de leur sexe en le niant : étrange manière de les défendre... Si cela remet en question les stéréotypes sexués, puisque des femmes peuvent faire le travail d'hommes, cela confirme aussi les valeurs de genre : tout ce qui est féminin est inférieur. La fréquence avec laquelle ces femmes exemplaires sont nommées « viriles » fait finalement échouer l'objectif rhétorique » (notre traduction).

catégories du genre. L'idée de Bade selon laquelle il faut signaler une inconvenance de genre, dire qu'une femme est virile si elle agit comme le ferait un homme, n'est pas structurante dans le corpus, et paraît même s'amoindrir avec le temps. Peut-être faut-il donc considérer que Minturno propose une description plus proche du fonctionnement de nos tragédies : il faudrait reconnaître la capacité des femmes à pratiquer la vertu²⁵⁷. En revanche, si peu de femmes « viriles » traversent le corpus, de nombreux hommes sont qualifiés d'« efféminés » : cette fois, nous ne serons plus dans l'éloge du personnage, mais dans le blâme, puisque, pour un homme, s'efféminer revient évidemment à chuter au-dessous de son sexe.

b. Hommes efféminés

La critique considère que le XVI^e siècle constituerait un moment de fragilité particulier pour ce qui est de la masculinité. Thomas Laqueur évoque l'« angoisse de l'effémination » pour cette période²⁵⁸, tandis qu'un ouvrage collectif paru en 2002 fait de la « crise du masculin » au XVI^e siècle son sous-titre²⁵⁹. Qu'est-ce qu'être efféminé ? Comme l'a montré Florence Dupont pour l'Antiquité, l'effémination est peut-être moins acquisition des caractéristiques féminines que perte des caractéristiques masculines²⁶⁰. Pour Elisabeth Badinter :

Loin d'être pensée comme un absolu, la masculinité, qualité de l'homme, est à la fois relative et réactive. [...] Contrairement à la croyance patriarcale, ce ne sont pas les hommes qui sont les premiers référents de l'humanité, mais les femmes. C'est par rapport à elles et contre elles qu'ils se définissent.²⁶¹

Sans nous prononcer sur cette idée de « premier référent », notons que les caractéristiques associées au féminin sont rejetées par le masculin. Comme pour les femmes, c'est une discordance entre les qualités normalement attribuées au sexe et le comportement effectif du personnage qui est constatée, mais cette fois, elle n'est plus valorisée. L'accusation d'effémination recouvre plusieurs types de défaillances chez les hommes, qui ont des causes variées.

²⁵⁷ Voir *supra*, p. 82.

²⁵⁸ Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe*, op. cit., p. 144.

²⁵⁹ Kathleen P. Long (dir.), *High Anxiety. Masculinity in Crisis in Early Modern France*, Kirksville, Truman State University Press, 2002.

²⁶⁰ Elle écrit par exemple : « Le féminin n'est pas le propre des femmes, c'est le mensonge, car le féminin désigne l'autre. Être efféminé, c'est user des artifices de la séduction coupable des prostituées, se farder, se friser, se contrefaire. Une virilité factice, composée de cheveux hirsutes, d'une barbe excessive, d'un corps puant le bouc et d'une voix rocailleuse peut être aussi une forme de féminité », Florence Dupont, *L'Orateur sans visage*, op. cit., p. 80.

²⁶¹ Elisabeth Badinter, *XY de l'identité masculine*, Paris, éd. Jacob, 1992, p. 24.

i. L'effémination par la fréquentation des femmes²⁶²

L'amour suffit à rendre un homme efféminé, comme l'exprime Énée à l'acte I de *Didon se sacrifiant* de Jodelle en ouvrant le récit de ses exploits :

Enee. Du fer, du sang, du feu, des flots, et de l'orage
Je n'ay point eu d'effroy, et je l'ay d'un visage,
D'un visage de femme, et faut qu'un grand Enee
Sente plus que Didon sa force effeminée.²⁶³

La tirade d'Énée, constituée du rappel de ses exploits épiques, vise à rappeler sa virilité, qu'il risque de perdre à force de fréquenter la reine. C'est le « visage » de Didon qui l'effémine – ce visage paraît être plus métonymique de l'amour qu'il lui porte que de la sexualité. En général cependant, ce n'est pas l'amour seul qui entraîne l'effémination, mais la sexualité.

« Le féminin serait contagieux, comme une maladie²⁶⁴ ». Dès lors, l'effémination n'est pas liée à la sexualité entre hommes²⁶⁵ – dans le corpus, nous ne trouvons qu'une seule occurrence du terme *efféminé* associé explicitement à une « homosexualité », lorsque dans *Cornélie*, Cassie et Décime Brute débattent de la valeur de César, et que l'un des arguments de Cassie pour encourager Decime Brute à la révolte est justement la sexualité du tyran. Il vient d'évoquer la réticence des chevaux et des taureaux à accepter la sujétion :

Cassie. Nous hommes, nous Romains, ayant le cœur plus mol,
Sous un joug volontaire irons ployer le col ?
Rome sera sujette, elle qui les provinces
Souloit assujettir, assujettir les Princes ?
O chose trop indigne ! un homme efféminé,
Que le Roy Nicomede a jeune butiné,
Commande à l'Univers, la terre tient en bride,
Et maistre donne loy au peuple Romulide [...].²⁶⁶

L'accusation d'effémination s'appuie d'abord sur la rappel de la virilité de l'orateur (« Nous hommes, nous Romains ») puis, par contraste, sur l'accusation d'homosexualité. Chez Grévin, l'« homosexualité » de César justifie également la conjuration d'après Decime Brute :

Dec. N'endurons plus sur nous regner un Ganymede,

²⁶² Voir sur ce point Hélène Merlin, « Les troubles du masculin en France au XVII^e siècle », dans *Le Masculin. Identité, fictions, dissémination (colloque de Cerisy)*, éd. H. Amigorena et F. Monneyron, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 13.

²⁶³ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 255r^o.

²⁶⁴ Hélène Merlin, « Les troubles du masculin en France au XVII^e siècle », op. cit., p. 55.

²⁶⁵ Florence Dupont, *L'Orateur sans visage*, op. cit., p. 108.

²⁶⁶ Robert Garnier, *Cornélie*, op. cit., fol. 60r^o. Sur la rumeur de la relation entre César et Nicomède, voir notamment Dion Cassius, *Histoire romaine*, trad. E. Gros, Paris, Firmin-Didot, 1845-1870, livre XLVIII, § 20, p. 160-161 ou encore Suétone, *Vie des douze Césars. Tome I, César – Auguste*, Paris, Les Belles Lettres, 1954, § 49, p. 34-35. Suétone attribue aux soldats de César ce « couplet devenu populaire » : « *Gallias Caesar subegit, Nicomedes Caesarem* » (« César a soumis les Gaules, Nicomède a soumis César »), *ibid.*, p. 35. En outre, la rumeur de la relation entre César et Nicomède n'apparaît pas dans les sources directes du dialogue entre Cassie et Décime Brute, étudiées par Marie-Madeleine Mouflard, *Robert Garnier*, t. 3 : *Les sources*, op. cit., p. 169-170.

Et la moitié du lict de son Roy Nicomede :
Dont le jour est tesmoing, ou l'on ne veit monté
En triomphe celui qui l'auroit surmonté.²⁶⁷

Chez Muret, l'allusion était plus subtile et se trouvait dans la bouche de Marcus Brutus :

*Brut. O rem pudendam ! mollis et vix vir satis,
Regit Quirites Martis ortos sanguine,
Totumque nutu pathicus orbem temperat.*²⁶⁸

Marcus Brutus met en cause les pratiques sexuelles de César, mais la mollesse ne renvoie pas nécessairement à l'« homosexualité » en tant que telle – si la traduction rend « *pathicus* » par « débauché », ce terme renvoie plutôt à la passivité sexuelle (« *patior* »).

La sexualité entre hommes est peu souvent identifiée comme la source de l'accusation d'effémination, contrairement à la sexualité excessive avec les femmes²⁶⁹. À l'ouverture de *Cleopatre captive*, Antoine, figure par excellence de « l'efféminé », rapporte sur scène les effets que son amour pour Cléopâtre a entraînés :

Antoine. Me voila ja fuyant oublieux de la guerre
Pour suivre Cleopatre ; en faisant l'heur des armes
Ceder à ce malheur des amoureux alarmes.
Me voilà dans sa ville où j'yvrongne et putace,
Me paissant de plaisirs, pendant que Cesar trace
Son chemin devers nous [...].²⁷⁰

L'Égyptienne détourne Antoine de la guerre et l'entraîne dans une vie de « plaisirs ». Elle-même confirme cette lecture :

Cleopatre. Ha l'orgueil, et les ris, la perle destrempee,
La delicate vie effeminant ses forces,
Estoyent de nos malheurs les subtiles amorces !²⁷¹

La traduction par Amyot de la *Vie* d'Antoine présente une considération similaire : « par leurs flatteries attirées, ils amollirent et efféminèrent si bien cet homme » qu'il passa complètement au pouvoir de Cléopâtre²⁷². Lorsque Robert Garnier traite à nouveau dans *Marc-Antoine* l'histoire de cet amour, il reprend à son compte la question de l'effémination, mais Antoine ne s'y accuse, et n'y est accusé, que de « mollesse ». L'acte I s'ouvre sur un

²⁶⁷ Jacques Grévin, *Cesar*, *op. cit.*, fol. 18-19.

²⁶⁸ Marc-Antoine Muret, *Iulius Caesar*, dans *Iuvenilia*, *op. cit.*, fol. 23. « Brutus. Quelle honte ! Un homme efféminé – à peine un homme – / Dirige les Quirites nés du sang de Mars. / D'un signe, un débauché régit tout l'univers » (trad. V. Leroux, *op. cit.*, v. 142-144, p. 66-67).

²⁶⁹ Comme l'écrit Florence Dupont, « La *mollitia* est indissociable d'une sexualité excessive », dans *L'Orateur sans visage*, *op. cit.*, p. 75. Pour une étude historique sur l'homosexualité à la Renaissance, qui ne porte pas sur nos œuvres mais étudie notamment un corpus satirique, nous renvoyons à Guy Poirier, *L'Homosexualité dans l'imaginaire de la Renaissance*, Paris, Champion, 1996. Voir également, pour une perspective plus critique, Gary Ferguson, *Queer (re)readings in the French Renaissance. Homosexuality, Gender, Culture*, Aldershot/Burlington, Ashgate, 2008.

²⁷⁰ Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, *op. cit.*, fol. 225r° et v°.

²⁷¹ *Ibid.*, fol. 226v°.

monologue de Marc-Antoine, vivant contrairement à *Cleopatre captive*, mais qui propose les mêmes constats :

Marc-Antoine. J'ay mis pour l'amour d'elle, en ses blandices pris,
Ma vie à l'abandon, mon honneur à mespris,
Mes amis dedaignez, l'Empire venerable
De ma grande Cité devestu miserable :
Dedaigné le pouvoir qui me rendoit si craint,
Esclave devenu de son visage feint.²⁷³

Nous retrouvons la force du « visage » de la femme sur l'amant qu'évoquait Énée. Tout comme dans *Cleopatre captive*, Marc-Antoine se peint en « esclave » de Cléopâtre, qui a tout abandonné, sa « vie », son « honneur », ses « amis », pour l'amour d'elle. S'ajoute ici, par rapport à Jodelle, l'idée de la feinte²⁷⁴. Marc-Antoine rend compte de la puissance de l'amour, qui découle de la beauté des femmes²⁷⁵ :

Marc Antoine. Toy seule, Cleopatre, as trionfé de moy,
Toy seule as ma franchise asservy sous ta loy,
Toy seule m'as vaincu, m'as domté, non de force
(On ne me force point) mais par la douce amorce
Des graces de tes yeux, qui gaignerent si bien
Dessur ma liberté, qu'il ne m'en resta rien.
Nul autre desormais, que toy, ma chere Roine,
Ne se glorifiera de commander Antoine.²⁷⁶

L'anaphore en « Toy seule » sur trois vers insiste sur la puissance absolue de Cléopâtre sur Antoine, qui ne vient pas de sa « force » mais de sa « douce[ur] ». L'Égyptienne est la seule à pouvoir « commander Antoine » : l'amour conduit à une inversion des rôles traditionnels. Avec l'amour, s'explique encore Marc-Antoine dans une adresse à lui-même,

Marc Antoine. Ta vertu devint morte, et ta gloire animee
De tant de faicts guerriers se perdit en fume.²⁷⁷

Si les femmes peuvent faire preuve de « vertu », la trop grande fréquentation des femmes, l'amour et la sexualité, font perdre la sienne au chef de guerre. Marc-Antoine oublie même ses devoirs conjugaux et paternels :

Marc Antoine. Te voylà de retour, sans gloire, mesprisé,
Lascivement vivant d'une femme abusé,
Croupissant en ta fange, et ce pendant n'as cure
De ta femme Octavie, et de sa geniture.²⁷⁸

²⁷² Plutarque, *Les Vies des hommes illustres*, trad. J. Amyot, *op. cit.*, LXX, p. 917.

²⁷³ Robert Garnier, *Marc-Antoine*, *op. cit.*, fol. 76r°. Marie-Madeleine Mouflard montre que pour tout ce monologue, Garnier s'inspire largement d'Appien (V, 7-11) « sans qu'un rapprochement précis soit possible », *op. cit.*, p. 178-179, et encore en partie de Jodelle, voir Marie-Madeleine Mouflard, *Robert Garnier*, t. 3 : *Les sources*, *op. cit.*, p. 254-258.

²⁷⁴ Cette vision de Cléopâtre est néanmoins contredite par la pièce, voir *infra*, p. 330-335.

²⁷⁵ Sur ce lieu commun, voir *supra*, p. 165-171.

²⁷⁶ *Ibid.*, fol. 76v°.

²⁷⁷ *Ibid.*, fol. 77r°.

Mais il insiste essentiellement sur sa désertion militaire :

Marc Antoine. Dés l'heure, miserable ! au lieu que tu devois
Faire guerre sanglante aux Arsacides rois,
Vengeant l'honneur Romain, que la route de Crasse
Avoit desembelly, tu quittes la cuirasse,
Et l'armet effroyant, pour d'un courage mol
Courir à Cleopatre, et te pendre à son col,
Languir entre ses bras, t'en faire l'idolatre :
Bref, tu soumets ta vie aux yeux de Cleopatre.²⁷⁹

Marc-Antoine se présente pendu « au col » de Cléopâtre, ce qui évoque une image enfantine, loin de la virilité attendue du chef de guerre. Là où l'amant de Cléopâtre emploie pour lui-même l'adjectif « mol », c'est Octave qu'il accuse d'être « efféminé », lorsqu'il revient sur sa défaite face à lui :

Marc Antoine. C'est dequoy je me plains, et dequoy je m'accuse,
C'est en quoy la Fortune outrageusement use
Contre mon chef grison : c'est en quoy, malheureux !
Les immortels je blasme, à mon mal rigoureux :
Qu'un homme efféminé de corps et de courage,
Qui du mestier de Mars n'apprist oncque l'usage
M'ait vaincu, m'ait domté, m'ait chassé, m'ait détruit,
M'ait apres tant de gloire au dernier poinct réduit :
Qui suis le sang d'Hercule, et qui dès mon enfance
Ay mon los embelly d'une heureuse vaillance.²⁸⁰

Octave est efféminé « de corps et de courage » et ne connaît pas le « mestier de Mars » : c'est alors bien l'effet que l'Égyptienne a eu sur Marc-Antoine qui peut expliquer sa défaite. Ce dernieren vient à condamner la sexualité, et reconnaît s'être laissé aller à la volupté, « peste de nostre vie », qui lui a fait perdre son « antique raison »²⁸¹. Lucile lui répond alors ces vers sentencieux :

Luc. » La douce volupté, delices de Cypris,
» Debilite nos corps, offusque nos esprits,
» Trouble nostre raison, de nostre cœur dechasse
» Toutes saintes vertus, et se met en leur place.²⁸²

Il développe ensuite l'exemple d'Hercule, vaincu par la seule Omphale dont il est tombé amoureux, ce qui a d'autant plus de poids qu'Hercule est l'ancêtre supposé d'Antoine²⁸³. Pour

²⁷⁸ *Ibid.*, fol. 78v°.

²⁷⁹ *Ibid.*, fol. 77r°.

²⁸⁰ *Ibid.*, fol. 93v°.

²⁸¹ « Marc-Antoine. La seule Volupté peste de nostre vie, / Nostre vie, et encor de cent pestes suivie, / M'a filé ce desastre estant d'homme guerrier / Dés le commencement, devenu casanier, / N'ayant soing de vertu, n'y d'aucune louange : / Ains comme un porc ventru touillé dedans la fange, / A cœur saoul me voitray en maints salles plaisirs, / Mettant dessous le pied tous honnestes desirs. / Ainsi je me perdy : car trouvant ce breuvage / Savoureux à mon goust, je m'en remply, mal-sage, / Si qu'avec la douceur d'une telle poison / Peu à peu j'esgaray mon antique raison », *ibid.*, fol. 95r°.

²⁸² *Ibid.*, fol. 95r°.

démontrer les méfaits de l'amour, le chœur d'*Hippolyte* cite également les exploits d'Hercule puis sa transformation :

Chœur. Il devint de preux qu'il estoit,
Un vil esclave qui tortoit
De la filace enquenouillée :
Et de la mesme main filoit,
Qui fiere auparavant souloit
Estre au sang des monstres souillée.²⁸⁴

La sexualité transforme l'homme héroïque, le change de « preux » à « esclave » et l'effémine : nous retrouvons la quenouille évoquée notamment autour de Jeanne d'Arc.

Nous retrouvons la même analyse dans *Daire* de Jacques de La Taille. À l'acte I de la pièce, Daire se lamente de son sort mais avertit un Alexandre absent (qui l'a déjà vaincu) qu'il subira peut-être lui aussi un revers de fortune :

Daire. Las ! tu es maintenant en mes royales villes,
A prendre tes plaisirs, et tandis que tu pillas
Mes biens et mes thresors, et que tu t'effemines
En pompes et en jeux entre mes concubines,
Errant et vagabond par les déserts je fuy²⁸⁵.

Si ce monologue est une création de La Taille²⁸⁶, il s'inspire de propos que Justin tient sur Alexandre :

*Ut luxum quoque, sicuti cultum, Persarum imitaretur, inter pellicum
regiarum greges electae pulchritudinis nobilitatisque, noctium vices dividit.
His rebus ingentes epularum apparatus adjicit, ne jejuna et destructa
luxuria videretur, conviviumque juxta regiam magnificentiam ludis exornat ;
immemor prorsus, tantas opes amitti his moribus, non quaeri, solere.*²⁸⁷

La Taille place dans la bouche de Daire les propos que l'historien tenait après le récit de la mort de Darius ; dès lors, chez La Taille, le roi perse, jaloux qu'Alexandre lui ait pris ses biens, ses trésors et ses concubines, regrettant donc son ancien mode de vie qu'il qualifie étonnamment d'efféminé, semble ainsi parler depuis le point de vue occidental. Le verbe

²⁸³ *Ibid*, fol. 96r°. Citons les derniers vers de ce passage : « Les monstres, à plaisir, sans crainte cependant / S'alloyent multipliez par le monde espandant : / Les peuples tourmentoyent mesprisant sa mollesse / Et son cœur amoureux, esbat d'une maistresse. / Ant. En cela seulement semblable je luy suis, / En cela de sa race avoüer je me puis, / En cela je l'imite, et ses mœurs je rapporte. / Bref il est mon ancestre en cestre seule sorte ».

²⁸⁴ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, fol. 130v°-131r°.

²⁸⁵ Jacques de La Taille, *Daire*, *op. cit.*, fol. 4v° et 5r°.

²⁸⁶ M.G. Longhi, « introduction », dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. 4 (1568-1573)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 1992, p. 278. L'éditeur indique n'en avoir pas trouvé trace chez Quinte-Curce, Plutarque, ou Justin, les trois sources majeures de la pièce.

²⁸⁷ Justin, *Histoire universelle extraite de Trogue Pompée*, éd. J. Pierrot et E. Boitard, tome I, chapitre XI, Paris, C.L.F Panckoucke, 1883, p. 258-261 : « Mais, avec la parure des Perses, il adopta bientôt leurs mœurs : il choisit parmi les maîtresses de Darius celles qu'illustraient le plus leur naissance et leur beauté, et les appela tour à tour à partager son lit. Il joignit à ces excès le luxe de la table, comme l'aliment et le soutien de la volupté, et releva la pompe de ses festins par la magnificence de ses jeux, oubliant que de telles mœurs entraînent la chute des empires, au lieu d'en assurer la grandeur ». Justin est celui des trois historiens sources qui condamne le plus fermement Alexandre.

efféminer est présenté sous sa forme pronominale : faisant le choix de la luxure et de la débauche, Alexandre est l'acteur de sa propre effémination. Dans la pièce suivante, *Alexandre*, les conjurateurs accusent le héros éponyme d'effémination et le décrivent comme un tyran :

Cassandre. L'aurez vous pour Seigneur qui son pais méprise
Pour mieux s'effeminer en une ville prise ?
Assommez le plustost au milieu de sa salle,
Entre ses voluptez, comme un Sardanapale,
Car luy qui s'est mué aux coustumes de Perse,
Faudrat-il que sur nous son Empire il exerce ?
L'aurez vous pour Seigneur, qui comme un Roy barbare,
A pris la robbe longue, et le pompeux tyare ?
Faittes, faittes mourir l'effeminé Tyran,
Non comme nostre Roy, mais comme un Roy Persan.²⁸⁸

L'effémination apparaît d'abord sous la forme du verbe pronominal puis sous la forme du participe passé adjectivé : Alexandre s'est infligé à lui-même le processus d'effémination. Il a trahi sa culture, est désormais un tyran « Persan » et, dès lors, peut être tué par ses anciens sujets. Alexandre n'est cependant pas le seul à être accusé d'effémination. Dans *Daire*, les conjurateurs Bessus et Nabarzane accusent également Darius d'être efféminé et à l'acte II, invoquent l'effémination pour justifier la conjuration :

Bessus. J'ay honte de servir à ce Daïre chetif,
Indigne de regir, d'un cueur lasche et craintif,
A qui l'oisiveté, les femmes, les esbas
Seent mieux que ne font les armes et combas.
Qu'il voize s'engraisser en ses villes persanes,
En pompes et bobans avec ses courtisans,
Avec la longue manche, et la pendante mytre,
Et que de son Empire il nous laisse le tiltre.²⁸⁹

À l'acte IV, Lorsque les conjurateurs entreprennent d'entrer dans la tente pour tuer Darius, le chœur des gendarmes prend pitié de lui, ce qui conduit Nabarzane à répéter les raisons de la trahison :

²⁸⁸ Jacques de La Taille, *Alexandre*, *op. cit.*, fol. 15v°. Nous lisons chez Plutarque, *Vies*, t. IX. *Alexandre-César*, *op. cit.*, § 45, p. 88 : « il revêtit pour la première fois l'habit des barbares, soit qu'il voulût s'accommoder aux coutumes du pays, parce que la communauté d'habitudes et de mœurs est importante pour se concilier les hommes, soit qu'il essayât furtivement d'introduire la prosternation parmi les Macédoniens, en les accoutumant peu à peu à supporter le changement et la nouveauté de son genre de vie. Pourtant il n'adopta pas le fameux costume des Mèdes, si barbare et si étrange ; il ne prit ni les larges pantalons, ni la robe de dessus, ni la tiare, mais il fit un judicieux mélange, qui tenait le milieu entre l'habillement des Perses et celui des Mèdes, moins fastueux que ce dernier, et plus majestueux que l'autre. Il porta ce costume d'abord dans ses relations avec les barbares et chez lui avec ses compagnons, puis il se montra ainsi vêtu en public, lorsqu'il sortait à cheval ou donnait audience. Ce spectacle choquait les Macédoniens qui, cependant, admirant par ailleurs tous ses mérites, croyaient devoir lui pardonner quelques satisfactions de plaisir et d'amour-propre. » Et plus haut : « Ainsi donc, pour son genre de vie, il s'assimilait davantage encore aux gens du pays, tout en visant à rapprocher ceux-ci des coutumes macédoniennes », *ibid.*, § 5, p. 47. Chez Plutarque, qui donne une image plutôt positive du conquérant, Alexandre adopte les mœurs des Perses avant tout par politique.

Le chœur. Ayez pitié Seigneurs du Prince infortuné.
 Nabarzane. Laissez laissez Soldats, ce Daire effeminé,
 A qui conviennent mieux les amours et les jeux,
 Que la guerre et le soing des combats outrageux.
 Suyvez plustost, soldats, des Bactriens le Prince,
 Valeureux et hardi, venez en sa province [...].²⁹⁰

Nabarzane oppose deux portraits en contraste, celui de Bessus qu'il présente comme un grand chef militaire, et celui de Daire, tyran efféminé. À nouveau, la sexualité, associée aux banquets, est décrite comme la cause de l'effémination, ce qu'explicite Artabaze à l'acte I. En effet, tandis que Daire se lamente d'avoir dû abandonner ses biens et ses femmes à Alexandre, Artabaze considère qu'il n'y a là que gain pour Daire et perte pour le fils de Philippe :

Daire. Mais ce pendant la race de Philippe
 Tout mon avoir en delices dissipe,
 Et ses soudards en plaisirs et festins,
 A mon dépit gourmandent leurs butins.
 Artabaze. Ce sont ce sont appâts empoisonnez,
 Pour les dompter et rendre effeminez :
 Ils en seront à vaincre plus faciles,
 Ayant gousté les amorces subtiles
 De nos citez, dont leur nuira la prise,
 Plus que le siege, ou la guerre entreprise.
 Ainsi vit on les Scythes appatez,
 Estre jadis par Cyre surmontez.²⁹¹

Les personnages répercutent le jugement des historiens concernant le comportement d'Alexandre : en adoptant les mœurs des Persans, il aurait perdu sa force guerrière. L'association du luxe et de l'effémination peut provenir de cette remarque de Quinte-Curce :

*Occuparet sane gazam avidissima gens, et ex longa fame satiaret se auro, mox futura praedae sibi : usu didicisse pretiosam supellectilem, pelicesque, et spadonum agmina nihil aliud fuisse, quam onera et impedimenta ; eadem trahentem Alexandrum, quibus rebus antea vicisset, inferiorem fore.*²⁹²

La Taille reprend à Quinte-Curce l'idée que le luxe matériel est un désavantage pour une armée, mais il y ajoute la notion d'effémination. Ainsi, celle-ci se caractérise par l'excès matériel, illustré par une sexualité excessive (multiplicité de partenaires, jeux) et par un luxe plus général (profusion des biens, ou encore abondance de nourriture). Cette effémination n'est pas réservée aux deux chefs, puisque le chœur d'*Alexandre*, entre l'acte II et l'acte III,

²⁸⁹ Jacques de la Taille, *Daire*, op. cit., fol. 10v°.

²⁹⁰ *Ibid.*, fol. 28r°.

²⁹¹ *Ibid.*, fol. 7r°.

²⁹² « Que cette nation si avide s'empare de mon trésor, qu'après en avoir été affamée elle se gorge d'or, cette proie me reviendra bientôt. L'expérience m'a enseigné que des meubles précieux, des concubines et des troupeaux d'eunuques, ne sont que fardeaux et embarras. Ce poids qu'il lui faudra traîner le mettra en état d'infériorité, comme il a contribué à notre défaite », Quinte-Curce, *Histoire d'Alexandre le Grand*, éd. V. Crépin, Paris, Librairie Garnier Frères, 1932, tome II, livre V, p. 206-207.

propose encore une comparaison de Macédoine, sa « douce terre native » qui lui manque, et Babylone, « terre lascive », qui lui fait dire :

Certe' oncques puis nous n'y fusmes,
Que de vertus et de forces
Fusmes presque debouttez,
Incontinent que nous eusmes
Tes delicates amorces
Et frians apasts goustez :
Lesquels de telle efficace,
En leur servitude infame,
Nostre cueur avoient lié,
Que mesmes le Roy d'Ithace
Y auroit bien tost sa femme
Et son pays oublié.
Donques par ta mignardise
Tu nous fus trop plus nuisante,
Et nous feis trop plus de tort,
Encor que tu fusses prise,
Que la ville plus puissante
Au plus fort de son effort.
Par tant je crains qu'il n'advienne,
Qu'en regoustant tes delices
Soyons si effeminez,
Que plus il ne nous souviene,
Par la poison de tes vices,
Du lieu d'où nous sommes nez.²⁹³

Le luxe matériel, dont fait partie la sexualité, mais également les festins et autres butins, cause l'effémation qui entraîne les échecs militaires. Ni Alexandre, ni ses soldats n'y échappent. Ulysse lui-même n'y aurait pas échappé ! Dans ces deux pièces de Jacques de La Taille, l'effémation est, d'après les conjurateurs, la cause même du revers de fortune : elle prend dès lors une grande importance pour l'intrigue. En outre, nous l'avons vu, les mentions sont fréquentes dans le corpus. Or, si l'effémation provient souvent de la fréquentation amoureuse ou sexuelle des femmes par les hommes, elle peut également se détacher plus nettement du féminin, et désigner toute forme de lâcheté.

ii. Lâchetés et mollesse

Au-delà de la fréquentation des femmes, la mollesse s'exprime par la lâcheté face au combat. Refusant de tuer un lièvre, Adonis affirmerait d'après Silvin :

Silvin. A gens effeminez cette chasse appartient :
Cerchons autre gibier. Quelle crainte nous tient ?²⁹⁴

²⁹³ Jacques de La Taille, *Alexandre*, *op. cit.*, fol. 14v°.

²⁹⁴ Gabriel Le Breton, *Adonis*, *op. cit.*, fol. 31.

Le lièvre est une proie trop peu noble qui convient à des chasseurs « effeminés » ; l'effémation repose sur l'idée topique de la faiblesse féminine, mais ce référent n'a plus besoin d'être convoqué. Dans *Cornélie* de Robert Garnier, Decime Brute anticipe ainsi ce que diraient les anciens libérateurs de Rome, d'outre tombe, si les Romains contemporains n'opposaient pas de résistance à César :

Dec. Faut-il que tant de gents morts pour nostre franchise,
Se plaignent aux tombeaux de nostre couardise ?
Et que les Peres vieux voysent disant de nous,
Ceux-là ont mieux aimé, tant ils ont le cœur mous,
Honteusement servir en dementant leur race,
Qu'armez pour le país mourir dessus la place ?²⁹⁵

La « mollesse » provient de la « couardise », de l'absence de résistance au tyran. De même, lorsqu'à l'acte III Cicéron s'élève contre la tyrannie de César, il le fait en ces termes :

Cic. Que s'il nous reste encor quelque masle vigueur,
Si nous avons encor' quelque sang dans le cœur,
Tu ne te vanteras long temps de tes conquestes,
Tu ne tiendras long temps le joug dessus nos testes [...].²⁹⁶

La lâcheté, l'absence de résistance, signe un manque de « masle vigueur » et fait tomber l'homme dans la « mollesse ». Nous trouvons une mention du même ordre dans *Didon se sacrifiant* lorsqu'Anne souhaite que les Carthaginois défendent l'honneur de leur reine :

Anne. Nos peuples Tyriens auroient-ils plus qu'Enee
Et les bras engourdis, et l'ame effeminee ?²⁹⁷

L'accusation est double, et se porte aussi sur Énée, efféminé parce qu'il abandonne Didon. L'âme efféminée est coordonnée aux « bras engourdis » : *a contrario*, nous comprenons que la vaillance au combat est la traduction corporelle de la force d'âme, si bien que la masculinité est caractéristique physique et qualité d'âme. De même, lorsqu'à la fin d'*Hippolyte*, Thésée veut se tuer, il rend compte en ces termes de son hésitation :

Thesee. Sus, que tardes-tu donc ? une crainte couarde
Te rend elle plus mol que ta femme paillarde ?
Craindras-tu de t'ouvrir d'une dague le flanc ?
Craindras-tu de vomir une mare de sang ?²⁹⁸

La crainte et la lâcheté, réunies dans le syntagme nominal « crainte couarde », sont associées à la mollesse, et, par la convocation de Phèdre, au féminin, mais de manière négative : Phèdre ne s'est justement pas montrée molle, ce qui empêche plus encore Thésée de tomber dans la mollesse.

²⁹⁵ Robert Garnier, *Cornélie*, op. cit., fol. 58r°.

²⁹⁶ *Ibid.*, fol. 53v°.

²⁹⁷ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 281v°.

²⁹⁸ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., fol. 154r°.

Dans l'anonyme *Tragedie française du bon Kanut*, qui met en scène l'assassinat du Roi par son propre camp, la notion d'effémination apparaît à trois reprises, lorsque le roi envisage la possibilité de la fuite. Tout d'abord, lorsque son épouse lui demande de fuir :

Roi. Non, non, ma fille, non, je monstray²⁹⁹ aux Wandals
Que c'est que de se prendre aux dignitez royales,
Ou bien succomberay dessous leurs fers aigus,
Plutost qu'effeminé, dessus les f[il]otz chenus,
Je roydisse une course en fuyant les alarmes,
Les mutinez assautz de ces fiers gendarmes.³⁰⁰

Le roi préfère la résistance, quitte à ce qu'elle entraîne la mort, à la fuite qui ferait de lui un « effeminé ». De même, lorsque son fils arrive, la reine réitère sa demande, et le roi reprend le même argument, qu'il développe cette fois à travers la figure de l'*adynaton* :

Roi. En vain, ma mie, en vain les larmes argentines
Descoulent sur le lit de tes joues cristalines,
Car plus tost de Phoebus les flambans journalliers
Se joindroynt sociables avec les limoniers
De l'horreur de la nuict, et les ondes sallées
Du jaunissant sablon seront abandonnées,
Et plus tost la grand mer au sommet des coupeaux
Roydissant contre mont, fera ramper ses eaux,
Plus tost qu'effeminé, d'une course effrenée,
J'évite des Vandals la troupe mutinée,
Pour après encourir ung odieux renom.
J'aime mieux, courageux, aller veoir de Pluton
Et du siège mynois les rives Canopées,
Que d'éviter, couart, le tranchant des épées.³⁰¹

La dernière occurrence de l'adjectif se trouve à l'acte IV, quand le Roi comprend qu'il va être défait et envisage la fuite. Ce n'est désormais plus lui qui invoque l'effémination comme un repoussoir, mais son frère Benoist qui veut le détourner de la fuite :

Benoist. Voulez-vous donc[ques] fuir, et comme effeminé
Courber dessous le fer du soldat mutiné ?
Voulez vous qu'il soit dict que dessous telle orage
Ait surmonté de peur votre puissant courage ?³⁰²

Cette tragédie assimile trois fois la fuite à l'effémination. Or, cette notion renvoie moins à une définition du féminin qu'à une caractérisation d'un masculin défaillant. La reine, l'épouse de Kanut, insiste à plusieurs reprises pour mourir avec lui et n'accepte la fuite que pour protéger son fils : le féminin présent sur la scène n'est pas représentatif de la faiblesse et de la lâcheté contenues dans la notion d'effémination³⁰³. Enfin, lorsqu'elle apprend la mort de son époux à

²⁹⁹ *Je monstray* : ici forme elliptique de « je montrerai ».

³⁰⁰ Anonyme, *La Tragedie Françoise du Bon Kanut*, op. cit., v. 783-787, p. 85.

³⁰¹ *Ibid.*, v. 824-837, p. 87.

³⁰² *Ibid.*, v. 1501-1504, p. 113.

³⁰³ Voir *ibid.*, v. 780-782, p. 85 ou encore v. 822-823, p. 86.

l'acte V, la reine se suicide sur la scène à l'aide d'un glaive : si ce suicide rapproche cette pièce de *Porcie*, modèle important de cette tragédie³⁰⁴, il donne *in fine* l'image d'un féminin qui est très éloigné de l'« efféminé » sans cesse repoussé par les hommes de la tragédie. L'effémination est encore associée au fait de verser des larmes.

iii. Les « larmes féminines » des hommes

Lorsqu'il apprend la mort de Marc-Antoine dans *Cleopatre captive*, César éprouve le chagrin du deuil comme il l'exprime face à Proculée à l'acte II :

Octavien. Qui eust peu croire,
Qu'après l'honneur d'une telle victoire,
Le dueil, le pleur, le souci, la complainte,
Mesme à César eust donné telle atteinte ?
Mais je me voy souvent en lieu secret
Pour Marc Antoine estre en plainte et regret,
Qui aux honneurs receus en nostre terre
Et compagnon m'avoit esté en guerre,
Mon allié, mon beaufreire, mon sang,
Et qui tenoit ici le mesme rang
Avec Cesar : Nonobstant par rancune
De la muable et traistresse fortune
On veit son corps en sa playe mouillé
Avoir ce lieu piteusement souillé.
Ha cher ami !³⁰⁵

Comment faut-il comprendre le complément d'objet « Mesme à Cesar » ? C'est parce que César est un modèle héroïque, viril, que ce deuil est source d'étonnement (« qui eust peu croire »). Octavien indique exprimer ses regrets « souvent », certes, mais « en lieu secret » : il a intégré la nécessité de cantonner le deuil au lieu privé. Enfin, il évoque le lien particulier qui l'unissait à Marc-Antoine, « compagnon », « allié », « beaufreire » et finalement « mon sang ». Dès lors, Octave pleure son ami, ce qui est *a priori* acceptable pour un homme³⁰⁶. Cependant, Proculée et Agrippe invoquent les méfaits d'Antoine, puis Agrippe rappelle Octave à ses devoirs :

Agrippe. Esjouy toy en leur sang et te baigne,
De leurs enfans fais rougir la campagne,
Racle leur nom, efface leur memoire :
Poursuy, poursuy jusqu'au bout ta victoire.³⁰⁷

Octave admet qu'il a temporairement oublié ses devoirs :

Octavien. C'est le souci qui avecq la complainte
Que je faisois de l'autre vie esteinte,

³⁰⁴ Voir « Introduction », dans *La Tragedie Françoise du Bon Kanut*, op. cit., p. 23-27 et 33-35.

³⁰⁵ Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, op. cit., fol. 231r° et v°.

³⁰⁶ Nous reviendrons *infra*, p. 444-473, sur les larmes et le cadre de leur acceptabilité pour les hommes.

³⁰⁷ *Ibid.*, fol. 232v°.

Me ronge aussi.³⁰⁸

Agrippe reprend son argumentaire pour insister sur les méfaits d'Antoine et incite Octave à l'absolue intransigeance vis-à-vis de celui qui l'a trahi. Dès lors, après avoir été remis par Agrippe dans la voie de la virilité cruelle, Octavian le remercie et conclut :

Octavien. O gent Agrippe, ou pour te nommer mieux,
Fidelle Achate, estoit donc de mes yeux
Digne le pleur ? Celuy donc s'effemine
Qui ja du tout l'effeminé ruine ?
Non non, les plains cederont aux rigueurs.³⁰⁹

La forme pronominale du verbe « efféminer », fait de l'effémation un processus, et, plus précisément, une chute. La contagion de l'effémation ne s'est cette fois pas effectuée de femme à homme, mais bien d'homme à homme : c'est parce qu'il a vaincu un efféminé qu'Octave chuterait à son tour dans l'effémation.

À l'acte IV scène 3 de *Pharaon*, le messenger rapporte à Euloge et Pharaon la dixième plaie : le prince est mort, tué par « les trois meurdrières sœurs »³¹⁰. Dès lors, Chantelouve représente la douleur de Pharaon face à la mort de son enfant – rare scène de lamentation paternelle qui passe par les expressions typiques de la plainte :

Pharaon. O douleur-non pareille, o regret, o malheur !
O pleureux accident, o rage, o creve-cœur,
O fils infortuné ! o pere miserable,
O mon sceptre chetif, o mort intolerable,
Ha, Dieux ! qu'elle nouvelle, o Moyse meschant,
Que t'avoit, t'avoit fait mon miserable enfant ?³¹¹

La multiplication des « O » lyriques, des phrases nominales exclamatives et le passage à la modalité interrogative rendent compte de l'incompréhension de Pharaon, qui s'en prend directement aux dieux « decevans », trompeurs, responsables de la mort de son fils. C'est alors qu'intervient Euloge :

Euloge. O sire, tous ces pleurs, et larmes feminines
Ne sonent que trop mal és royales poitrines,
Armez vous de vertu, d'un courage constant
Foulez moy la fortune, et le sort inconstant.
» Les tendres enfançons et les femmes peureuses,
» Es sinistres assauts, és pertes malheureuses,
» N'ont recours qu'à leurs yeux les fournissant de pleurs
» Consumans leur santé non portant les mal-heurs
» N'avoir esté jamais elle ne sçauroient faire
» Mais l'homme et Prince grand, mesprisant au contraire
» Les accidens fortuits, d'un geste seulement,

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ *Ibid.*, fol. 233v°.

³¹⁰ François de Chantelouve, *Pharaon*, *op. cit.*, fol. C5v°.

³¹¹ *Ibid.*, fol. C6r°.

» Ne se montre estonné, ne lasche aucunement,
» Ains cognoissant que c'est vengeance des Dieux haute
» Pourvoit à l'avenir, repentant de sa faute.

Vous donc ne devez point mesdire de noz Dieux
Ains reprenant le cueur, ce message fascheux
Devez pour chastiment recevoir et comprendre [...].³¹²

Euloge part du principe de la faiblesse féminine, en associant les femmes aux enfants et en faisant de l'adjectif « peureuses » une épithète de qualité. Dès lors, « l'homme et prince grand » qu'est Pharaon ne doit ni pleurer ni incriminer les dieux, mais doit accepter stoïquement l'arrivée des « accidents fortuits »³¹³. Comme César est ramené par Agrippe dans le droit chemin de la virilité, Pharaon se reprend et accepte de laisser partir les hébreux :

Pharaon. Bien doncques il soit fait, bien que la mort cruelle
De mon enfant aîné sans fin mon cœur harcelle.³¹⁴

Seul, il annonce cependant sa vengeance, ce qui, comme le montre la suite de la tragédie, sera cause de sa mort. Pharaon n'est pas explicitement accusé d'être « efféminé » : cependant, se livrant aux larmes « féminines » caractéristiques des femmes « peureuses », il a une attitude qui déroge à son rang et à son sexe³¹⁵. Pharaon ne répond qu'en partie à la demande d'Euloge (il cesse de pleurer mais ne se résigne qu'en apparence, puisqu'il prévoit secrètement sa vengeance), mais il est un personnage païen qui s'oppose à Moïse, élu de Dieu et soutenu par lui – ainsi, la discordance entre son comportement et le comportement attendu d'un homme et d'un roi s'explique aussi par son paganisme, ou, pour le dire autrement, par le fait qu'il est dévalorisé par la pièce. Cependant, cette scène rappelle l'interdiction des larmes masculines.

Lorsque les larmes ne sont pas explicitement dénoncées comme le signe de l'effémination des hommes, elles peuvent être rejetées au nom de valeurs associées au masculin, comme le montre Collatin lorsqu'il se lamente après la mort de Lucrece :

Mais que me sert conter aux vens tant de complaints ?
Ces pleurs sans autre effait les font soupçonner faintes :
Repren cœur Collatin, et ne crain point mourir
Pour aux ans avenir voir ta gloire fleurir.³¹⁶

Ensuite, il décide de partir faire la guerre car une mort courageuse est souhaitable pour un homme – finalement, Brute prendra le relais. Les larmes et les complaints sont vaines et

³¹² *Ibid.*, fol. C6v°.

³¹³ Sur la thématique stoïcienne dans le corpus, voir *infra*, p. 511-542.

³¹⁴ François de Chantelouve, *Pharaon*, *op. cit.*, fol. C7r°.

³¹⁵ Le vieillard indique également à Agamemnon chez Sébillet : « Agamemnon ces plaintes de tristesse / Séent fort mal a la noble hautesse / D'un prince grand. » puis « ces mines sont sugettes / A inconstance, et ne furent onq' faites / De Prince de cœur haut », Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, *op. cit.*, fol. Bii r°.

³¹⁶ *Ibid.*, fol. K1v°.

peuvent paraître « faintes »³¹⁷ : la véritable preuve de son amour pour Lucrèce se trouvera dans sa capacité à venger son déshonneur. Contrairement à Octave ou Euloge, il n'exprime pourtant pas cette condamnation des larmes en termes de genre : le deuil est-il dès lors forcément féminin ? Il faut également comprendre que l'interdiction des larmes se comprend dans le cadre d'un espace spécifique : les larmes de Daire sont d'autant plus problématiques qu'elles sont non vues mais entendues par son armée – le retranchement dans la tente n'est alors pas suffisant. Les larmes masculines sont donc marque d'effémination et sont, en tant que telles, rejetées par les personnages masculins³¹⁸.

iv. Le spectacle de la virilité

Dès lors, peut-être pour anticiper le reproche d'effémination, les hommes affirment souvent qu'ils doivent présenter un spectacle viril, tandis que les femmes n'ont évidemment jamais à prouver leur féminité.

Les personnages masculins présentent parfois un moment de faiblesse, qu'ils doivent être capables de dépasser pour regagner leur virilité ; s'ils ne dépassent pas cette faiblesse, ils mourront. Abraham présente ainsi des doutes au début de la pièce mais accepte de sacrifier son fils, Octave pleure son ami Antoine avant de se ressaisir et de retrouver la rigueur qu'il doit démontrer vis-à-vis de Cléopâtre. Or, le verbe « montrer », parfois accompagné du verbe « prouver », apparaît dans plusieurs de ces cas : pour ces hommes, il s'agit avant de tout de démontrer leur maîtrise et leur rigueur. Dans *Cesar* de Jacques Grévin, lorsque Brutus se redonne courage avant d'aller au Sénat, il envisage ainsi son action :

Brut. Et or' la liberté servira de Soleil
A Brute, pour prouver à chascun qu'il est homme,
Descendu de celuy qu'on regrette dans Romme.³¹⁹

Le troisième vers présente un statut grammatical ambigu : soit il est constitué d'une apposition à *homme*, soit il fait partie de l'attribut – c'est-à-dire qu'il fait partie de la prédication principale ou d'une prédication seconde. Cette ambiguïté confère deux sens à ces vers : Brutus doit-il prouver son ascendance ou sa virilité ? La question se pose d'autant plus que la filiation de Marcus Brutus avec l'autre Brutus, celui qui a renversé Tarquin le Superbe et fondé la République, est contestée³²⁰. Pourtant, la place du mot *homme*, en toute fin de vers et avant la virgule, invite à comprendre que c'est sa virilité que Brute doit prouver. Il faut

³¹⁷ Sur l'association de la plainte et de la feinte, voir *infra*, p. 470-473.

³¹⁸ Nous reprendrons *infra* cette question des larmes, p. 444-473.

³¹⁹ Jacques Grévin, *Cesar*, *op. cit.*, fol. 14.

probablement considérer que les deux lectures se superposent. Si l'on accepte la lecture virile, le moyen pour Brute d'en faire la preuve est de tuer César, dans le cadre d'une mise en scène qui est l'enjeu de la tragédie. La virilité, même quand elle n'est pas explicitement remise en question, doit être prouvée, par la monstration, la représentation. Dans la suite de la tirade, Brute reprend les deux lectures :

Marc. Brut. » [...] Le neveu ne merite
» Estre heritier des biens, si l'ayeul ne l'excite
» A suyvre sa vertu, et si avec les biens
» Il ne monstre le cueur de tous ses anciens.
Brute, monstre-toy donc, et d'une belle gloire
Voüe aujourd'huy ta vie à la longue memoire.³²¹

Brute doit « monstrar » le cœur, le courage de ses aïeux, mais doit aussi se « monstrar » pour acquérir une gloire dans le temps long. Il précise plus loin :

Et quand on parlera de Cesar et de Romme,
Qu'on se souvienne aussi qu'il a esté un homme,
Un Brute, le vangeur de toute cruauté,
Qui aura d'un seul coup gagné la liberté.³²²

Nous trouvons ici une autre version de l'enjambement, et à nouveau la versification permet d'insister sur le mot « homme ». De fait, Brutus fait le lien entre les deux idées : il hérite la virilité de ces ancêtres et doit également en faire preuve. Cette idée paraît si chère à l'auteur qu'elle réapparaît dans la bouche de Cassius juste après cette longue tirade :

Cassius. Et vous Brute, c'est or' qu'il faut que la vertu,
Qui a si longuement dedans vous combatu
Pour se monstrar encor, vous face dedans Romme
Bravement esprouver si vous estes tel homme
Que vostre nom tesmoigne, et si avec le nom
Vous cachez dans le cueur de ce premier brandon
Dont vos vaillans ayeux eurent l'ame eschaufée.³²³

Le retour de l'enjambement, la nouvelle insistance sur le substantif *homme* en fin de vers, la répétition du verbe « montrer » ainsi que la rime Romme/homme rendent compte de l'importance pour Brutus de l'événement à venir : il doit prouver qu'il est le digne héritier de Brutus, et démontrer par là sa virilité romaine.

D'autres exemples de cette nécessité de démonstration de la virilité apparaissent dans le corpus. Lorsque Saül pleure et se pâme, la Pythonisse s'exclame :

Pythonisse. Mon triste cueur tu fends d'une douleur extreme,
O Roy plus malheureux que la misere mesme !

³²⁰ Sur cette question, voir notamment Plutarque, *Vies. XIV. Dion-Brutus*, trad. R. Flacelière et É. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1978, § 1, p. 94-95.

³²¹ Jacques Grévin, *Cesar, op. cit.*, fol. 15.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*, fol. 16.

Mais reviens-t'en un peu, vers chacun monstre-toy
Non point femme, mais homme, et non homme mais Roy.
« Le cry, le pleur oisif, et la complainte vaine,
« Ne font que plus en plus augmenter nostre peine.³²⁴

La Pythonisse reprend à son compte l'argument topique selon lequel la plainte accroît la douleur, sur le mode de la vérité générale. La gradation depuis « femme » jusqu'à « roi », en passant par « homme », dévoile une échelle des êtres qui place la femme en position d'infériorité, mais qui n'empêche pas que l'homme puisse chuter dans l'efféminé.

À nouveau, il faut se « montrer » homme, et même, roi. Dans la *Tragédie du Roi Kanut*, tragédie anonyme encore peu étudiée par la critique, le verbe *montrer* paraît dès qu'il est question de l'effémination³²⁵ : il s'agit de ne pas fuir pour *montrer* sa virilité, quitte à en *mourir*, plutôt que de vivre en étant « efféminé ».

v. Quand les femmes sont « efféminées »

Si les femmes ne doivent pas prouver leur féminité, ne doivent-elles pas parfois démontrer leur virilité, ou, du moins, nier leur féminité pour prouver leur valeur ? À l'acte II de la pièce de Filleul, Lucrèce indique vouloir mourir, et comprend qu'il lui faudra pour se suicider une force peu commune – la traditionnelle faiblesse attribuée aux femmes étant alors sous-entendue :

Lucrece. O cœur, o lasche cœur, il faut pour me tuer,
Il te faut bien, mon cœur, plus fort évertuer.³²⁶

À l'acte IV, Lucrèce revient sur la scène et reprend le débat avec la nourrice commencé à l'acte II. Lorsque l'acte s'ouvre, nous arrivons *in medias res*, au beau milieu du dialogue :

Lucrece. Mais vous qui m'abusez, et m'abusant pensez,
En vain me secourir, et plus vous m'offensez,
Vous, di-je, a mon honneur brigade peu fidelle,
De qui le vain devoir mes plaintes renouvelle,
Dites, me penséz vous le cœur effeminer,
Et contre mon honneur quelque conseil donner ?
Me pensez vous avoir ce soucy de ma vie,
Que pour un vivre bref un long honneur j'oublie ?³²⁷

³²⁴ Jean de La Taille, *Saül le furieux*, *op. cit.*, fol. 22v°.

³²⁵ Voir la citation donnée *supra*, p. 275, et Anonyme, *La Tragédie Françoise du Bon Kanut*, *op. cit.*, v. 783-787, p. 85.

³²⁶ Nicolas Filleul, *Lucrece*, *op. cit.*, fol. G2r°.

³²⁷ *Ibid.*, fol. H4v°. La source de ces vers reste non identifiée. La liste des personnages qui ouvre l'acte n'annonce que Lucrèce et la Nourrice : à qui Lucrèce s'adresse-t-elle ici ? Faut-il imaginer des suivantes qui ne seraient pas annoncées par les listes des personnages ? Lucrèce parle-t-elle plutôt au chœur des femmes romaines, ce que pourrait indiquer l'emploi du terme *brigade*, fréquent pour désigner cette instance ? Juste après ces vers, Lucrèce s'adresse plus spécifiquement à la nourrice et réengage un dialogue avec elle, sans élucider l'identité du collectif. Voir *ibid.*, fol. H4v° et H5r°.

Exceptionnellement, le manque de courage d'une femme est présenté comme une marque d'effémination. Lucrèce refuse explicitement d'être associée au féminin : faut-il y voir une acceptation de la supériorité du masculin, ou plutôt l'expression de l'idée que l'effémination ne désigne pas tant une chute dans le féminin qu'un défaut de vertu ? Ce défaut de vertu pourrait alors être reproché à une femme, en dehors, ou presque, de toute considération de *gender*.

Dans *Holoferne* d'Adrien d'Amboise, nous trouvons à l'acte V une autre occurrence de l'adjectif « efféminé ». Judith a assassiné Holoferne, ce qui, pour les Assyriens, constitue un scandale. Vagao, le valet de chambre d'Holoferne qui a introduit l'héroïne dans la chambre de son maître, s'adresse finalement à ses divinités païennes :

Vagao. Avez vous consenti chose si miserable ?
Qu'un tel prince soit mort, soit mort si pauvrement
Par une femmelette occis traîtreusement ?
Luy que ni les hazars, ni les chaudes allarmes,
Ni le plus grand effort de Mars dieu des gens d'armes,
N'ont peu oncq offencer, un bras efféminé
Luy a donné la mort dans un lit courtiné :
Qui pis est cette fauce et mauditte femelle
S'est sauvée au travers de notre sentinelle [...] ³²⁸

Le syntagme « bras efféminé », qui crée la surprise puisque le bras armé est en théorie masculin, signifie « bras de femme » ; ou faut-il plutôt considérer qu'il y aurait remise en question des catégories du genre ? Le jeu de dérivations rend compte du problème : entre la « femmelette », la « femelle », et l'« efféminé », Vagao utilise le polyptote pour ne pas employer le seul qualificatif qui pose problème, celui de « femme ».

À l'acte V d'Achille, Hécube refuse les larmes du deuil :

Hecube. Adonc pour honorer ce qu'enclost votre tombe
Mes chers enfans meurtris, un triste pleur ne tombe.
Ceux la doivent pleurer qui n'ont rien de meilleur
Que l'heur efféminé pour venger leur malheur. ³²⁹

L'adjectif « efféminé » s'applique aux femmes par hypallage. La fortune peut être facilement associée au féminin ; cependant, est efféminée la personne qui attend d'être vengée par la fortune sans agir. Hécube refuse l'attente symbolisée pour elle par la lamentation.

L'occurrence présente dans le refus de Lucrèce nous paraît plus intéressante que celle d'*Holoferne*, dans laquelle « efféminé » est simplement synonyme de « féminin ». Lucrèce considère qu'elle doit faire preuve de vertu et ne pas se montrer efféminée, ce qui peut s'interpréter de deux manières : ou bien elle considère qu'elle est exceptionnelle et que,

³²⁸ Adrien d'Amboise, *Holoferne*, op. cit., fol. 29v°.

³²⁹ Nicolas Filleul, *Achille*, op. cit., fol. 30r°.

contrairement à toutes les autres femmes, elle fera preuve de vertu ; ou alors, elle considère que la vertu est non la valeur du « *vir* », mais une valeur universelle, dont chacun, homme ou femme, doit faire preuve. Dans les deux cas, si une femme considère qu'elle doit éviter l'effémination, la notion ne signifie plus que le manque de vertu. Dès lors, si les hommes « efféminés » abondent dans les pièces, la mention peut se détacher en partie de la dénotation du genre, qui n'est peut-être plus que connoté. Si les dramaturges effacent en général la « virilité » des femmes lorsqu'elle est présente dans les sources, ils considéreraient que l'effémination, comme la vertu, n'aurait qu'un lien étymologique avec le *gender*.

*

Ainsi, les tragédies mettent en place une topique qui définit une série de caractéristiques associées au féminin. Cependant, si ce discours topique est très présent, il est souvent mis en tension par des exemples discordants.

Tout d'abord, comme l'expliquait Bade, les dramaturges signalent les inconvenances par le discours normé de la convenance, ce qui pourrait conférer un objectif moral aux tragédies. Néanmoins, au-delà de ce qu'a prévu Bade, si le lieu commun sert la rhétorique épideictique, c'est également dans une perspective laudative. Dans ce cas, il ne s'agit plus de rappeler le personnage inconvenant à un comportement normé, mais de louer le personnage parce qu'il s'éloigne des défauts de son sexe. L'étude des cas de « troubles dans le genre » dévoile encore cette double possibilité, puisqu'une femme « virile » est louée, et un homme efféminé, dévalorisé, même si, et cela nous semble également capital, les discours du genre s'affaiblissent au fil du corpus. En outre, il nous faut désormais sortir le lieu commun de son usage rhétorique épideictique classique : dans nos tragédies, il a des usages dramatiques plus larges et plus ambivalents.

CHAPITRE III. CONTESTATIONS DU LIEU COMMUN

Lorsqu'il étudie le sens restreint, sentencieux, du lieu commun chez Érasme, Francis Goyet cite Robert Garnier : la sentence, dont Quintilien rappelle qu'elle provient étymologiquement du verbe *sentire* (« opiner, donner son avis, son opinion »¹), est une opinion à laquelle on donne, par la formule générale, une caution d'universalité ou, du moins, de validité dans un univers délimité. Dès lors, puisqu'elles sont des opinions, « les sentences s'opposent en un conflit non résolu »², et sont particulièrement appropriées pour composer les débats qui opposent les personnages³. Dans ces cas, il nous semble difficile de conclure : les personnages se renvoient les uns les autres à des lieux communs dont le lecteur-spectateur peut difficilement déterminer lesquels sont les plus valables. Néanmoins, ces textes rendent compte de la nécessité du soupçon avec lequel il faut examiner le lieu commun : celui-ci n'est que rarement interprétation simple et univoque de l'action.

Dans les cas que nous étudierons ensuite, nous exercerons plus fermement ce soupçon. Dans un article consacré à cette question, Alexandra Licha considère que les sentences qui portent sur le féminin engagent une lecture ironique⁴. C'est un constat qui a pu être fait également pour le théâtre de Sophocle et Euripide⁵. La notion d'ironie nous montre qu'il faut

¹ Voir Francis Goyet, *Le Sublime du "Lieu commun"*, op. cit., p. 598.

² *Ibid.*, p. 600.

³ Notons que notre analyse s'oppose radicalement à celle de Richard M. Griffiths (« Les sentences et le "but moral" dans les tragédies de Montchrestien », *Revue des sciences humaines*, n° 105, janvier-mars 1962, p. 5-14) qui démontre que les sentences ne témoignent pas d'une ambition morale des auteurs, mais qui conclut à leur usage purement rhétorique : par exemple, dans le cadre des débats de personnages, les sentences serviraient l'exercice rhétorique classique du *pro et contra*. Cette démarche, qui manque d'après nous la force dramatique des textes, ne sera pas la nôtre.

⁴ Alexandra Licha, « Le discours sentencieux sur la femme dans la tragédie (1553-1653) : instruction morale ou manipulation dramatique du spectateur ? », dans Georges Forestier (modérateur), *Actes de la première table ronde : la place du spectateur dans la doctrine classique. Site du Centre de Recherches sur l'Histoire du Théâtre*, 2005, p. 14. [Consulté le 27/10/2013. URL : http://lettres.sorbonne-universite.fr/IMG/pdf/CRHT_Alexandra_Licha_Le_discours_sentencieux_sur_la_femme_dans_la_tragedie_1553-1653_instruction_morale_ou_manipulation_dramatique_du_spectateur.pdf]. Mathilde Lamy relève également les tensions entre les sentences « misogynes » et l'image que son corpus donne de Cléopâtre dans *Cléopâtre dans les tragédies françaises de 1553 à 1682*, op. cit., notamment p. 136-152.

⁵ Diane Cuny écrit « Chez l'un et l'autre auteur [Sophocle et Euripide], on trouve des maximes contradictoires sur des sujets de société, les femmes et la vieillesse, par exemple. Cet élément rappelle l'importance primordiale du contexte dramatique. Il est impossible, en tout cas sur ces sujets, de vouloir tirer une philosophie d'ensemble reflétant la pensée de l'auteur ». Elle cite notamment la tirade misogyne d'Hippolyte ou le plaidoyer de Médée en faveur des femmes chez Euripide, ou encore les sentences misogynes d'Ajax chez Sophocle. Voir Diane Cuny « Les maximes chez Sophocle et Euripide », dans *La Poétique, théorie et pratique. Actes du XI^e Congrès international et quinquennal de l'association Guillaume Budé, organisé à la Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines d'Orléans-La-Source du 25 août au 28 août 2003*, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 253-266. Dans le même volume, Pascale Paré montre également qu'il ne faut pas étudier de la même manière les

avoir une vision plus large du phénomène de la double énonciation que celle que permet le schéma de Bade, y compris lorsqu'on l'élargit à une possibilité laudative. Néanmoins, reste à décrypter les mécanismes de cette ironie évoquée par la critique. Dans les cas que nous allons étudier, la double énonciation repose non sur une coïncidence du message du dramaturge et du spectateur, mais au contraire sur un écart nettement marqué : les sentences sont parfois infirmées par le dispositif énonciatif et/ou le déroulement de l'intrigue. Dès lors, loin d'être considérée comme un apophtegme de l'auteur détachable du contexte dramatique, la sentence devrait être analysée comme le lieu d'une polyphonie à décrypter.

1. Préambule : Les lieux communs comme arguments du conflit dramatique, ou la nécessité du soupçon

Si les topiques circulent dans les pièces, elles peuvent dans certains cas d'autant moins être considérées comme émanant du point de vue de l'auteur qu'elles font l'objet de débats. Le lieu commun est alors, conformément à son sens ancien, un argument rhétorique employé par le personnage.

a. Revendications féminines

Les femmes peuvent d'abord utiliser le discours de la convenance, morale et sociale, pour rappeler aux hommes qu'ils ont des devoirs : elles retournent alors la topique pour en tirer des revendications sur leur situation, sans que la validité de ces revendications ne soit véritablement tranchée.

i. Devoirs conjugaux

À l'intérieur de l'ordre institutionnalisé du mariage, dans lequel les femmes sont censées être soumises à l'époux, certaines femmes blâment ce dernier de ne pas respecter ses devoirs conjugaux. Les femmes ne tentent pas de renverser l'ordre établi et souhaitent au contraire renforcer le mariage : cependant, rappelant qu'elles ne sont pas les seules à avoir des devoirs conjugaux, elles déplacent le discours topique. Au-delà de Vénus qui fait une remarque ponctuelle sur la question chez Le Breton⁶, deux femmes sont particulièrement virulentes sur ce point : Didon et Médée.

La question du mariage se pose dès l'acte I de *Didon se sacrifiant*, lorsqu'Achate, Ascaigne et Palinure rapportent les événements qui précèdent la tragédie. Achate rapporte et

sentences utilisées dans les lettres de Sénèque, et celles employées dans son théâtre, guidées par des nécessités dramaturgiques. Voir Pascale Paré, « Poétique de la sentence chez Sénèque », dans *ibid.*, p. 629-640.

⁶ Voir *supra*, p. 145.

loue la fidélité de Didon à son époux mort, lorsqu'Iarbe a voulu l'épouser en lui offrant « sa province, et son sceptre, et sa gent » :

Achate. Sans qu'elle au vieil amour de Sichee obstinee,
Se peust faire flechir sous le joug d'Hymenee [...].⁷

La veuve de Sichée ne rompt son veuvage que pour le grand amour qu'elle ressent pour Énée⁸. Cependant, Énée la quitte, et Didon lui reproche à plusieurs reprises d'avoir rompu un serment. Elle l'apostrophe « o trop parjure Énée » à l'acte II⁹, et développe plus loin :

Didon. Nostre amour donc, hélas ! ne te retient-il point,
Ny la main à la main, le cœur au cœur conjoint
Par une foy si bien juree en tes delices ?
Que si les justes dieux vangent les injustices,
Tes beaux sermens rompus rompront aussi ton heur.¹⁰

La Carthaginoise convoque le sentiment amoureux, puis les gestes de serments (« la main à la main ») qui évoquent le mariage, ainsi que la « foy juree » durant les ébats sexuels (« tes delices »). Énée se serait engagé auprès de Didon, par de « beaux sermens », désormais « rompus ». La structure syntaxique de ce derniers vers présente un latinisme, puisque le français dirait plutôt « *la rupture des beaux serments rompra aussi ton heur ». Cette structure a l'avantage de permettre le chiasme et de retarder la mention de la rupture. Didon évoque plus loin explicitement le mariage, en demandant à Énée de rester :

Didon. Par nostre mariage, et par nos Hymenees
Qu'avoient bien commencé mes rudes destinees.¹¹

La double mention du « mariage » et des « Hymenees » montre peut-être que l'un des deux renvoie plus précisément à la consommation sexuelle. Lorsque Didon reproche à Énée d'avoir abusé de son hospitalité, elle lui dit encore :

Didon. Hoste puis que ce nom me reste premierement
En celuy qui m'estoit mari premierement.¹²

Les deux personnages sont en désaccord sur la manière de décrire leur relation :

Enee. Je n'ay jamais aussi pretendu dedans moy,
Que les torches d'Hymen me joignissent à toy.

⁷ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 253r°.

⁸ Elle dira en effet à Énée : « Qui plus est pour toymesme (ô Soleil ! me peux-tu / Voir veufve de Sichee, et veufve de vertu ?) / Pour toymesme (ô Enee), éprise de tes feux, / J'ay mon honneur esteint, ma chasteté, mes voeus », *ibid.*, fol. 262v°. Chez Virgile, cela donne : « *te propter eundem / exstinctus pudor et, qua sola sidera adibam, / fama prior* », *Énéide*, op. cit., IV, v. 321-323, p. 188-189.

⁹ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 259v°.

¹⁰ *Ibid.*, fol. 260v°. Jodelle traduit Virgile : « *Nec te noster amor nec te data dextera quondam / nec moritura tenet crudeli funere Dido ?* », « Nos serments de jadis, notre amour, ni Didon, / Promise à un cruel trépas, rien ne t'arrête ? », *Énéide*, op. cit., v. 307-308, p. 186-189.

¹¹ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 262r°. La source est « *per conubia nostra, per inceptos hymenaeos* », « Notre union, notre hymen à peine commençant », *Énéide*, op. cit., IV, v. 316, p. 188-189.

¹² Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 263r°. Jodelle traduit Virgile : « *hospes / (hoc solum nomen quoniam de coniuge restat)* », *Énéide*, op. cit., IV, v. 324-325, p. 188-189.

Si tu nommes l'amour entre nous deux passee,
Mariage arrêté, c'est contre ma pensée.
Souvent le faux nous plaist, soit que nous desirions
Que la chose soit vraie, ou soit que nous couvrions
Sous une honneste mort, et la honte, et la crainte.¹³

Énée conteste avoir consenti à un quelconque mariage, et décrit, non sans condescendance, le processus psychologique qui, d'après lui, a conduit la reine à cette conclusion. L'enjeu est la définition de ce qui fait ou non mariage, question assez vive au XVI^e siècle, au cours duquel les mariages clandestins se multiplient¹⁴. Y a-t-il eu mariage entre Énée et Didon ? Lorsqu'Anne évoque la possibilité que la reine soit enceinte, elle rappelle quel sort a subi la mère d'Ascaigne, Créuse :

Anne. Quant aux meres, je croy, que tu es coustumier
(o le loyal espoux) d'en estre le meurdrier.¹⁵

Si la mention entre parenthèses recèle une ironie, celle-ci porte sur l'adjectif « loyal » et non sur le substantif « espoux ». Le comportement d'Énée vis-à-vis de Didon s'inscrirait dans la lignée du comportement que celui-ci a eu vis-à-vis de Créuse, fille de Priam. Le pluriel de « meres » et l'idée de coutume confèrent à Didon le même statut marital que Créuse. De même, le chœur des Phéniciennes place Énée, entre les actes IV et V, dans la droite lignée de Jason, Thésée et Hercule, trois hommes qui tuent « leurs femmes » et « leurs enfans »¹⁶ : il comprend également la relation des deux amants comme une union maritale. Enfin, de manière plus étonnante peut-être, le chœur des Troyens accrédite cette idée de mariage lorsque, à l'acte III, il condamne le comportement de Didon :

Chœur. Malheureuse cent fois celle qui abandonne
A l'estranger son cœur, son liect, et sa couronne :
Le murmure nouveau
De son peuple, l'adieu du mari qui s'absente,
Et son dur desespoir, luy servent de tourmente,
Enfondrant son vaisseau.¹⁷

Nous avons analysé ailleurs ces vers du chœur en y observant la condamnation troyenne de la reine de Carthage¹⁸. Cependant, un détail nous frappe désormais : en comptant parmi les malheurs de Didon « l'adieu du mari qui s'absente », le chœur troyen ne va-t-il pas dans le

¹³ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 264r°. Chez Virgile : « *nec conjugis umquam / praetendi taedas aut haec in foedera veni* » ; « pas plus qu'en débarquant [j'aie cru] me poser en époux, tel n'était pas mon but », *Énéide*, op. cit., IV, v. 378-339, p. 188-189.

¹⁴ Sur cette question, voir par exemple J. Gaudemet, « Un débat de société à propos du mariage au Concile de Trente. Pacte de famille ou choix d'un conjoint ? », dans *Le Mariage au temps de la Renaissance*, op. cit., p. 101-114.

¹⁵ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 276v°.

¹⁶ *Ibid.*, fol. 287r°.

¹⁷ *Ibid.*, fol. 279r°.

¹⁸ Nina Hugot, « “Les deux peuples divers” : le double chœur dans *Didon se sacrifiant* », op. cit., p. 125.

sens de Didon, qui considère Énée comme son mari, là où ce dernier se refuse ce titre ? L'ingratitude d'Énée se situerait dans un cadre conjugal, ce qui aggrave sa faute¹⁹ : Didon détourne la topique des devoirs conjugaux en revendication. Ce phénomène est plus net encore dans *Medee* de La Péruse.

Le premier vers de La Péruse lance en effet d'emblée la tragédie sur cette question, puisqu'immédiatement, Médée s'adresse aux dieux protecteurs de l'institution maritale :

Medee. Dieux, qui avés le soin des loix de mariage²⁰

Or, dans la suite de la pièce, la Nourrice et Médée martèlent l'infidélité de Jason²¹. La Nourrice rappelle tous les malheurs de sa maîtresse, qui suffisaient bien :

La Nourrice. Sans que Jason infidele manteur,
De tous ces maus seul moïen, seul autheur,
Anonchalant ceste main pitoïable,
Qui tant lui fut au besoin favorable,
Te dédaignât ? et cruel, sans pitié,
Cruellement fit nouvelle amitié ?
N'aïant point craint, tant a lâche courage,
De violer les droits de mariage :
N'aïant point craint d'obliger celle la
De qui il tient le mieus de ce qu'il a ;
N'aïant point craint, ô inhumaine chōse !
D'abandonner ses fīz et son épōse.²²

Le portrait de Jason se concentre sur son oubli des « droits de mariage » : abandonnant sa femme et ses enfants, il quitte les valeurs viriles, et même, l'humanité. Or, c'est au nom de ce manque de foi que Médée commettra l'infanticide²³. Lorsque la Nourrice dit à cette dernière qu'elle n'a plus rien, elle répond :

Medee. Je reste encor, Nourrice, et en moi tu peux voir
Assamblés tous les maus que le Ciel peût avoir,
Pour punir grievement les enormes injures

¹⁹ « Il faut avouer que l'Énée de Jodelle n'apparaît pas sous un jour très favorable », Madeleine Lazard, « Didon et Énée au XVI^e siècle : La *Didon se sacrifiant* de Jodelle », dans *Énée et Didon : naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, éd. R. Martin, Paris, CNRS, 1990, p. 92. Nous reviendrons sur ces questions dans la troisième partie, *infra*, p. 550-560.

²⁰ Jean Bastier de La Péruse, *Medee*, *op. cit.*, fol. 1. La Péruse suit l'ouverture sénéquienne de la pièce : « *Di conjugales tuque genialis tori, / Lucina, [...]* » ; « Dieux conjugaux, et toi, du lit nuptial gardienne, Lucine [...] », Sénèque, *Medea*, *op. cit.*, v. 1-2, p. 128-129.

²¹ Médée : « perjure Jason », *op. cit.*, fol. 1 ; Nourrice : « déloïal Jason », *op. cit.*, fol. 2, ou encore « Jason remply d'injures » *ibid.*, fol. 5.

²² *Ibid.*, fol. 5. En comparant les propos de la Nourrice avec ceux qu'elle prononce à l'ouverture de la *Médée* d'Euripide, il apparaît que la Nourrice condamne bien moins Jason chez Euripide. Voir *Medee*, *op. cit.*, v. 1-48, p. 4-7.

²³ La critique l'a montré, La Péruse se concentre plus que ses sources sur la faute de Jason. Voir par exemple Nicolas Banachévitch, *Jean Bastier de la Péruse, (1529-1554) : étude biographique et littéraire*, Genève, Slatkine, 1970, p. 113-114 notamment, ou encore John Usher Phillip qui propose d'y voir une réflexion politique sur la notion de serment, dans « Prudency and the Inefficacy of Language : Re-politicizing Jean de La Péruse's *Médée* (1553) », dans *MLN*, Volume 128, n°4, septembre 2013, p. 868-880. Nous reviendrons *infra*, p. 552-556, sur l'image que La Péruse donne de Médée dans sa tragédie.

Des amans fausse-fois, et des maris perjures.²⁴

Si Médée assemble toutes les furies et prépare le double meurtre de Créon et Glauque, ainsi que l'infanticide, ce n'est que pour punir le manque de foi de Jason. Elle demande leur aide aux dieux au nom de la fausseté de Jason :

Médée. Si vous n'approvés pas une ingrate amitié,
Si vous vangés le tort qu'on fait en mariage,
Si sur les faus amans vous dardés vôte orage,
Si des amans deceus vous avés quelque soin,
Tous et chacun de vous j'appelle pour témoin.²⁵

Et encore, à la fin de l'acte I, elle s'indigne :

O déloïal Jason ! ou est ores la foi
Qu'en Colches me promis, quand me donnai à toi ?
Ou est l'amour constant, ou est le mariage,
Dont ta langue traîtresse allechoit mon courage ?
O infidele foi ! ô grand' déloïauté !
O langue manteresse ! ô dure cruauté !
O Jason trop ingrat ! ô maudit Himeneé !
O moi sous le Souleil la plus défortunée !²⁶

L'accent mis sur la césure du vers, les interjections « O » en anaphore et les phrases nominales exclamatives marquent l'indignation de l'héroïne éponyme vis-à-vis de Jason qui a rompu ses vœux de mariage. À l'acte IV, elle lui reproche cette ingratitude :

O méchant déloïal, cœur rempli de faintise,
Esse la loïauté que tu m'avois promise ?
As-tu bien eu le cœur, perjure, de laisser
Celle par qui tu vis ? as-tu osé panser
Un si lache forfait ? as-tu eu le courage
De violer les droits du sacré mariage ?²⁷

Jason lui rétorque :

Jason. Ne me reproche plus les biens que tu m'as fais,
Si tu ne veus ouïr raconter tes forfaits.²⁸

Le personnage ne répond qu'à l'accusation d'ingratitude, sensible dans les troisième et quatrième vers cités. En revanche, si Médée l'accuse d'avoir « viol[é] les droits sacrés du mariage », Jason ne s'en défend pas.

²⁴ Jean Bastier de La Péruse, *Medee, op. cit.*, fol. 6. La Péruse suit Sénèque : « *Medea. Medea superest, hic mare et terras vides / ferrumque et ignes et deos et fulmina.* » ; « Médée reste, et tu vois en elle et mers et terres, / Et le fer et la flamme, et les dieux et la foudre ! », *Medea, op. cit.*, v. 166-167, p. 138-139.

²⁵ Jean Bastier de La Péruse, *Medee, op. cit.*, fol. 8. La Péruse suit Euripide, voir *Médée, op. cit.*, v. 492-495, p. 44-45. Cependant, Médée ne s'y adresse pas directement aux dieux mais les rappelle à la mémoire de Jason.

²⁶ Jean Bastier de La Péruse, *Medee, op. cit.*, fol. 9. Comparer avec Euripide, *Médée, op. cit.*, v. 488-492, p. 44-45. Médée y insiste également sur le fait que Jason rompt ses serments conjugaux.

²⁷ Jean Bastier de La Péruse, *Medee, op. cit.*, fol. 30. Nous ne trouvons pas la source précise de ces vers dans la scène qui oppose Médée à Jason chez Euripide et Sénèque.

²⁸ *Ibid.* Comparer avec Sénèque, *Medea, op. cit.*, v. 497-501, p. 162-163 : ici, c'est Médée qui amène dans le dialogue le souvenir de ces crimes passés.

Ces femmes voudraient que leurs amants respectent les lois du mariage ; le bafouement de ces lois les conduit au suicide, pour l'une, au meurtre pour l'autre. Dès lors, la soumission juridique de la femme à l'époux trouve peut-être sa limite : lorsque celui-ci ne remplit pas ses devoirs, le devoir de soumission féminine disparaît également ; néanmoins, Énée et Jason en sont justement restés à des promesses de mariage, ce qui justifie pour eux leur légèreté. Les pièces mettent néanmoins en question cet argument. Ainsi, le discours de la convenance peut également s'appliquer aux hommes, notamment dans le cadre conjugal²⁹.

ii. Le droit sur les enfants

Un autre débat est récurrent dans le corpus : qui du père ou de la mère détient le plus de droits sur l'enfant commun ? Iphis intègre la nécessité de l'obéissance au pouvoir masculin³⁰ ; ce n'est pas le cas de sa mère, personnage inventé par Buchanan, qui revendique sur sa fille des droits égaux à ceux de son époux³¹ :

Storgè. Quid ? polliceri quod tuum non est potes?
Ieph. Mea nata non est ? Sto. Est, sed etiam ut sit mea.
Commune pignus cum sit, uni cur patri
*Mactare, vitam mihi tueri non licet ?*³²

Chez Vesel :

Storgè. Ce qui n'est tien, vouer au Seigneur tu ne peulx.
 Jephthé : N'est pas ma fille à moy ?
 Storge. Qu'elle soit aussi mienne,
 Comme ainsi soit qu'à l'un et l'autre elle appartienne,
 Au pere est-il permis de la faire mourir
 Et à moi defendu de ne la secourir ?³³

Et chez Chrestien :

Storgè. Quoy ? peus-tu bien vouer ce qui n'est pas à toy ?
 Jephthé. Ma fille est-elle pas à moy ?
 Storgè. Aussi à moy.
 Si l'enfant est commun, pourquoy donques le pere

²⁹ Après notre corpus, dans *Vasthi* de Pierre Matthieu, l'héroïne éponyme représentera une autre épouse qui détourne la topique, mais cette fois pour revendiquer une égalité de droits vis-à-vis de son époux, et sa légitimité à ne pas accéder aux demandes du roi. *Vasthi* est cependant largement condamnée dans la pièce pour son orgueil, et Assuérus divorce d'elle pour cette raison. Voir Pierre Matthieu, *Vasthi. Première tragédie* (1589), éd. A. Bettoni, dans *La tragédie à l'époque d'Henri III. 5, op. cit.*, notamment acte II, scène 3, p. 165-175.

³⁰ Voir *supra*, p. 181-185.

³¹ Sur cette question, voir Mary Nyquist, « The Plight of Buchanan's Jephtha : Sacrifice, Sovereignty, and Paternal Power », *Comparative Literature*, vol. 60, n° 4, automne 2008, p. 331-354. Elle montre que Storgè remet en question le pouvoir du père, et considère qu'en acceptant le sacrifice, Iphis reprend en main la décision de sa propre mort, ce qui nous paraît peut-être plus discutable.

³² George Buchanan, *Iephtes*, *op. cit.*, fol. 42. « Sto. Quoi ? Peux-tu promettre ce qui n'est pas à toi ? / Jeph. N'est-ce pas ma fille ? – Sto. Si, à condition qu'elle soit aussi la mienne. / Alors que nous chérissons tous deux cette enfant, son père peut-il seul / l'immoler, quand moi je ne puis pas défendre sa vie ? », trad. C. Ferradou, v. 1166-1169, p. 182

³³ Claude de Vesel, *La Tragedie de Jephthe*, *op. cit.*, fol. 26r°.

Le pourra il tuer, et moy qui suis la mere,
Ne le pourray sauver ?³⁴

Storgè proteste puisque, d'après elle, Jephté n'a pas à décider seul du sort de leur fille : s'il décide qu'il peut la sacrifier, elle peut tout autant décider de la sauver. Storgè poursuit l'argumentation et pousse encore la revendication. D'après elle, s'il fallait designer quel parent aurait le plus de droits sur l'enfant, ce serait la mère :

*Sto. Quod si liceret liberos addicere
Parentis alterius libidini, et impio
Dirimere amoris vinculum divortio,
Plus jure matri parte cederet sua :
Matri, salutis quae sit author, quae patri
Jam sponte natam perdituro subtrahit.*³⁵

Chez Vesel :

Storgè. Que si l'amour esgal pouvoit divorce faire
S'enclinant d'une part, plus en voudroit la mere,
Qui va sauvant sa fille au pere l'arrachant,
Qui la veult immoler de son glaive au trenchant.³⁶

Et chez Chrestien :

Storgè. [...] que s'il estoit permis
D'astraindre les enfans, et les rendre soumis
Ou à l'un ou à l'autre, et faire en telle sorte
Un divorce meschant de l'amour qu'on leur porte,
Separant ce lien, encores à bon droit
La portion meilleure à la mere adviendrait :
A la mere qui sauve, et ores s'esvertue
D'arracher son enfant au pere qui la tue,
Sans y estre contraint [...].³⁷

Le champ d'application du propos est ambigu. Faudrait-il confier l'enfant à la mère dans tous les cas de divorce, ou seulement dans ceux où le père voudrait sacrifier sa fille – ce qui restreindrait quelque peu les cas où la règle s'appliquerait ? La syntaxe et la versification placent l'idée qu'il faudrait confier l'enfant à la mère en fin de phrase ou de segment. C'est seulement dans un second temps, notamment chez Buchanan et Vesel qui redémarrent un nouveau vers et une nouvelle proposition par « Matri » et « A la mère », que Storgè évoque un cas plus précis ; dès lors, la règle serait générale. Chez Chrestien, le substantif « la mere » n'est pas répété, et le vers suivant s'ouvre sur une subordonnée, dont il faudrait déterminer le

³⁴ Florent Chrestien, *Jephte*, *op. cit.*, fol. H3 r° et v°.

³⁵ George Buchanan, *Jephthes*, *op. cit.*, fol. 42. « Sto. Et s'il était possible d'abandonner les enfants / A la discrétion de l'un des deux parents, et de rompre / Par une séparation impie le lien de l'amour, / La mère à bon droit obtiendrait plus que sa propre part / Afin qu'elle puisse sauver sa fille en la soustrayant à / Un père qui est déjà sur le point de la perdre de son plein gré », trad. C. Ferradou, *op. cit.*, v. 1169-1174, p. 182.

³⁶ Claude Vesel, *La Tragedie de Jephthe*, *op. cit.*, fol. 26r°.

³⁷ Florent Chrestien, *Jephte*, *op. cit.*, fol. H3v°.

statut : est-elle déterminative (il ne serait alors question de la mère qui sauve son enfant d'un père infanticide), ou non déterminative, placée en apposition ? Dans ce cas, le sacrifice voulu par Jephté ne serait qu'un argument de plus pour démontrer que la mère est meilleure gardienne des enfants. La syntaxe reste ambiguë, cependant, le fait que le substantif « mere » soit placé en fin de vers, et avant la virgule, conduit peut-être vers la seconde interprétation. Chrestien fait un choix syntaxique différent mais conserve à la fois l'ambiguïté et l'orientation vers l'interprétation générale. Storgè poursuit l'argumentation, mais revient à une notion d'égalité, peut-être moins transgressive :

*Sto. Quid nuptiales si pararentur faces,
Virumque legeret filiae suae pater,
Non hic parentis utriusque arbitrium
Commune pariter liberis incumberet ?
At haec societas impotens, et arrogans
Est conjugalis copulae consortium
Scruare matri non licere, perdere
Licere patri, si modo quis perdidit
Hanc, quam trucidat [...].³⁸*

Chez Vesel :

Sto. On ne voit que propos d'espouser fille on tienne,
Que du pere à l'advis la mere n'intervienne :
C'est de femme et mary foible communauté
Et amour impuissant, mais plutost cruauté,
Que du pere la fille à mort soit poursuyvie,
Et la mere sauver ne luy puisse la vie.³⁹

Et chez Chrestien :

Sto. Quoy ? s'il estoit saison
De colloquer la fille en honneste maison
Luy donnant un mary, en une telle affaire
L'egal consentement du pere et de la mere
N'interviendrait-il pas ? mais cet accord egal
Icy n'a point de lieu, cet amour conjugal
A bien peu de pouvoir, et bien peu de licence,
Qu'une mere aujourd'hui n'ait pas ceste puissance
De sauver son enfant (ainsi comme il appert)
Et qu'un pere la perde [...].⁴⁰

Le raisonnement de Storgè, qui s'appuie sur l'image de la mort des vierges comme mariage avec Pluton, est le suivant : si l'on implique la mère dans le choix du mari, ne doit-on pas le

³⁸ George Buchanan, *Jephtes*, op. cit., fol. 42. « Sto. Et quoi ? Si l'on préparait les flambeaux de la noce et / Que le père choisit un mari pour sa fille, / À ce sujet la volonté commune aux deux parents / Ne pèserait-elle pas d'une manière égale sur les enfants ? / Mais c'est une alliance impuissance et arrogante / Que l'association de l'union conjugale / Si une mère ne peut sauver ce qu'un père peut / Perdre [...] », trad. C. Ferradou, v. 1176-1182, p. 182.

³⁹ Claude de Vesel, *La Tragedie de Jephthe*, op. cit., fol. 26r°.

⁴⁰ Florent Chrestien, *Jephte*, op. cit., fol. H3v°.

faire également, et plus encore, pour le sacrifice de la fille ? Le sacrifice de l'enfant étant considéré comme un infanticide au XVI^e siècle, Buchanan lui donne un comparant compréhensible dans la vie sociale du XVI^e siècle, celui du mariage. Dans la deuxième partie de la citation, Storgè considère que cette décision unilatérale met également en péril la valeur du mariage des parents, mauvais époux s'il n'inclut pas son épouse dans les décisions qui concernent leur fille. Dans les vers suivants, elle dresse un portrait imagé de la cruauté du père vis-à-vis de sa fille, et poursuit :

*Sto. Tu si parentis exuisti in liberos
Mentem, furenti percitus vecordia,
Permitte saltem matris indulgentiae
Amare, non amare quod summum est scelus :
Servare, summum quod nefas est perdere [...].*⁴¹

Chez Chrestien :

Si de fureur outré, ores tu veus oster
L'amour qu'à ses enfans un pere doit porter,
Permetts moy pour le moins, d'estre si indulgente
D'aimer ce que n'aimer est chose trop meschante,
Sauver ce qui ne peut sans crime estre perdu [...].⁴²

Et chez Vesel :

Si de fureur espris l'amour veulx despouiller
De ta fille, et (cruel) en ton sang te souiller,
Souffre aimer son enfant la mere miserable,
Que n'aimer sur tout crime est un crime execrable [...].⁴³

Storgè confronte deux postures, l'une paternelle et cruelle, l'autre maternelle et indulgente, face à l'enfant. Finalement, elle explique par des traits psychologiques topiques la différence d'attitude entre les deux parents et, implicitement, les raisons pour laquelle la mère doit participer à la décision. Elle revient finalement sur l'inéquité de cette décision :

*Sto. Si dividendum pignus esset mutui
Amoris, aequa lege non divisimus:
Ut tu uti, abuti morte, vita filii
Possis, redundet, ad genitricem modo
Luctus, dolores, lachrymae, suspiria.*⁴⁴

Chez Vesel :

⁴¹ George Buchanan, *Iephtes*, *op. cit.*, fol. 43. « Sto. Toi, si tu as renié les sentiments d'un père / Envers ses enfants, emporté par la fureur de ta démence, / Permetts tout au moins à la douceur d'une mère / D'aimer l'être qu'il est le plus grand crime de ne pas aimer, / De sauver l'être qu'il est le plus grand sacrilège de perdre », trad. C. Ferradou, *op. cit.*, v. 1192-1196, p. 182.

⁴² Florent Chrestien, *Jephte*, *op. cit.*, fol. H4r^o.

⁴³ Claude de Vesel, *La Tragedie de Jephthe*, *op. cit.*, fol. 26r^o.

⁴⁴ George Buchanan, *Iephtes*, *op. cit.*, fol. 43. « Sto. S'il fallait partager l'enfant chérie de notre amour / Mutuel, nous ne la partagerions pas selon une loi équitable. / Toi, tu peux user et abuser librement de la mort, de la vie / De ta fille, mais sur sa mère retombent seulement / Les chagrins, les souffrances, les larmes, les soupirs », trad. C. Ferradou, *op. cit.*, v. 1200-1204, p. 183.

Si ce gaige qu'avons de commune amitié
Tu voulois diviser, tu m'en dois la moitié :
Tu prens sa vie entiere, et si veux qu'elle meure,
Dont rien que pleurs, souspirs et dueil ne me demeure.⁴⁵

Et chez Chrestien :

S'il faut partir l'amour dont nous avons ce gage
Mutuel et commun, inique est le partage,
Que tu puisses user et abuser ainsi
De la mort de ta fille, et de sa vie aussi,
Et qu'à la pauvre mere il ne reste sans cesse
Que larmes et souspirs, que douleur et tristesse.⁴⁶

C'est sur la notion d'égalité que Storgè achève son argumentation : puisque leur fille est un bien commun, chacun devrait en obtenir une part égale. Or, entre le père qui a droit de vie ou de mort sur sa fille, et la mère, qui n'a que les larmes et le deuil, le partage n'est pas équitable. Storgè reprend à son compte le lieu commun de la femme qui pleure face à l'homme qui reste de marbre – au vers suivant, elle déclare que Jephté est « plus dur qu'un rocher » chez Vesel, qu'il a « le cœur plus endurcy qu'un rocher endurcy » chez Chrestien, qu'il est « *rupe dura durior* », chez Buchanan⁴⁷.

Conformément à la revalorisation du rôle des femmes dans le mariage, Storgè revendique des droits sur sa fille, qui doivent être au moins égaux à ceux de son époux. Cependant, ce long argumentaire reste lettre morte puisqu'Iphis suit la volonté de son père en acceptant dans cette même scène le sacrifice⁴⁸.

Cet épisode est absent de la Bible, mais la traduction d'*Iphigene* par Sébillet présente une scène équivalente qui est peut-être la source de Buchanan, mais qui se concentre cette fois justement sur la question du mariage. Agamemnon veut se débarrasser de Clytemnestre puisqu'il doit sacrifier sa fille au lieu de la marier à Achille. Les personnages, chez Sébillet comme chez Euripide, entrent alors dans un débat :

Agamemnon. Allés en Arge veoir que fait nottre familhe.
Clytemnestra. Qui portera la torche aus noces de ma filhe,
Si je la laisse ainsi ?
Aga. De cela n'ayéz soin :
Je porteray la torche ou il sera besoin.
Clyt. Ce n'est pas la couttume, et moins votre devoir.

⁴⁵ Claude de Vesel, *La Tragedie de Jephthe*, op. cit., fol. 26r° et v°.

⁴⁶ Florent Chrestien, *Jephthe*, op. cit., fol. H4r°. Dans l'édition *princeps*, nous lisons « le pauvre mere », qui est probablement une coquille.

⁴⁷ Florent Chrestien, *Jephthe*, op. cit., fol. H4r° ; George Buchanan, *Iephthes*, op. cit., fol. 43. Sur ce lieu commun, voir p. 195-196.

⁴⁸ Sur ce point, voir Frank Lestringant, « On tue des enfants. La mort des fils de Saül dans *La Famine ou les Gabéonites* de Jean de La Taille », 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*, éd. Y. Bellenger, Paris, Champion, 1998, p. 167-187. Frank Lestringant montre que la libre acceptation de la mort est essentielle au pathétique du sacrifice.

Aga. Mais pensez vous aussi qu'il vous sera beau voir
 Au milieu des soudars :
 Cly. C'est a la mere a faire
 Les noces de sa fille.
 Aga. Aussi cest votre affaire
 D'aviser au ménage : et c'est plus que raison
 Les filles ne laisser seules a la maison.
 Cly. Elles sont de gros huis seurement embarrées :
 Et dans votre palais secrètement serrées.
 Aga. Faites ce que je dy :
 Cly. Non feray par la vive
 Puissance et magisté de la Déesse Argive :
 Entretienéz dehors les affaires publiques,
 Et me laissez le soin des choses domestiques :
 Tout ce qui appartient au fait de mariage,
 Est la meilleure part du train de mon ménage.⁴⁹

Clytemnestre s'oppose à son époux, et quitte le débat sur les derniers mots cités. Sa revendication prend appui sur l'idée que les femmes ont en charge « le soin des choses domestiques » (la cérémonie du mariage, ou encore à la surveillance des autres filles), là où les hommes entretiennent « les affaires publiques ». La revendication du droit sur les enfants repose ainsi sur l'acceptation de la répartition genrée des espaces, et sur le lieu commun de l'amour maternel, mais elle entraîne une résistance à la parole de l'époux. Le lieu commun est ainsi détourné de son usage premier par les femmes qui revendiquent un rôle dans la famille⁵⁰.

b. D'un lieu commun à l'autre : le débat d'Hécube et de Priam

Dans *Achille* de Nicolas Filleul, lorsqu'Hécube demande à Priam d'épargner sa fille, elle le menace en envisageant que Polyxène résiste à cet ordre :

Hecube. Puisqu'en ceste façon notre honneur tu outrage,
 Je lui ai élevé des Thraces le courage.
 Priam. De si grand cueur je croi ne fust Harpalicé.⁵¹

Évoquant la fille d'Harpalicus élevée par lui comme guerrière, Priam répond ironiquement à son épouse, qui poursuit les menaces en passant à un propos généralisant :

Hecube. Qui ta ainsi, Priam, le courage effacé ?
 Penses tu le pouvoir des femmes estre aux larmes ?
 Elles ont ô Priam, elles ont autres armes.

⁴⁹ Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, op. cit., fol. 36v°-37r°. Ici, Sébillet suit à nouveau Euripide, qui présente déjà cette revendication de Clytemnestre. Voir Euripide, *Iphigénie à Aulis*, op. cit., v. 727-741, p. 89.

⁵⁰ Il nous semble que cette revendication maternelle reste assez propre à la tragédie. En comédie, les lois sont différentes, d'abord parce qu'il est bien question non de sacrifice mais de mariage, ensuite parce qu'il s'agit souvent de mettre en scène un conflit générationnel. Ainsi, les mères sont plus facilement d'accord avec les pères. On observe cette différence dès la tragicomédie *Bradamante* : Beatrix, mère de Bradamante, soutient son époux Aymon dans le choix du futur époux de leur fille ; c'est donc Renaud, le frère de Bradamante, qui argumente auprès de ses parents pour que sa sœur puisse épouser l'homme qu'elle aime. Voir Robert Garnier, *Bradamante*, dans *Les tragédies de Robert Garnier*, op. cit., fol. 303 r°-308 r°.

⁵¹ Nicolas Filleul, *Achille*, op. cit., fol. 21r°.

Priam. La rancune et l'envie avec la trahison,
Les escortent toujours, ou la blesme poison.⁵²

Hécube reproche à Priam de croire au lieu commun selon lequel le seul pouvoir des femmes réside dans leurs larmes. Après une question toute rhétorique, qui n'attend pas de réponse, la reine propose une affirmation générale, dont le sujet, « elles », renvoie à l'ensemble des femmes. Elle ne détaille pas le contenu des « autres armes », puisque le sémantisme de l'indéfini « autre » reste flou, mais Priam comble ce manque en énumérant quatre armes des femmes : rancune, envie, trahison et « blême poison ». Il recourt donc à d'autres lieux communs – la revendication d'Hécube est détournée par son époux, qui n'abandonne l'image topique de la faiblesse féminine que pour la remplacer par celle de la ruse et de la trahison. La reine ne répond pas à l'attaque et quitte le propos général pour revenir à sa situation :

Hécube. Ma Polixene donc sera en Grece emblée ?
Priam. Ainsi au moins conclud l'une et l'autre assemblée.
Hécube. Depeuille de ton pere, or sus la lascheté
Emple-moi ton esprit de quelque nouveauté.
A venger de ton sang ces mains ainsi cupides,
Que crains-tu ? Pour portraict tu as les Danaïdes.
Priam. Tant du Parthe fuitif le dart n'est dangereux :
Il ne fault craindre tant le debort, outrageux
Aux épis blondeans, comme une femme pleine
Ou de trop grand amour ou de trop grande haine.
Hécube. Si la crainte que j'ai me presse ores le cœur,
Diras tu mon amour, Priam, être rancueur [...] ?⁵³

En demandant à Polyxène de prendre les Danaïdes pour modèle, Hécube lui livre un exemple féminin de violence et de résistance. Priam en tire un autre lieu commun sur les femmes, celui des dangers que les femmes représentent, lorsqu'elles sont guidées par une passion excessive, que ce soit l'amour ou la haine. Or à nouveau, Hécube ne répond pas abstraitement mais commente la situation concrète – elle comprend que la sentence prononcée par Priam (avec l'impersonnel « falloir », le présent gnomique, le déterminant indéfini « une femme » à valeur générique, ou encore les mots abstraits « amour » et « haine ») a vocation à caractériser sa propre attitude. Le débat se poursuit sur la question essentielle de cette scène : que faire quand son enfant doit être donné à l'ennemi ? Priam veut céder, mais son épouse prévient, une fois seule, qu'elle exercera sa vengeance contre Achille. La topique n'est pas un commentaire

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.* Dans son étude des sources de la pièce (*Théâtres de Gaillon, op. cit.*, p. XX *sqq.*), Françoise Joukovsky a montré que la source principale reste l'*Iliade*. D'après elle, Filleul ne connaît pas le grec et ne s'est pas inspiré de l'*Hécube* ni des *Troyennes* d'Euripide ; peut-être a-t-il cependant lu les traductions de Bochetel ou encore la traduction des *Troades* par Amyot, ou peut-être s'inspire-t-il ici de la confrontation de Clytemnestre et d'Agamemnon sur le même sujet, chez Sénèque ou Toutain, dont la pièce est antérieure à celle-ci.

auctorial de la situation : elle est un argument central du débat qui oppose les deux personnages.

c. *Le genre au cœur des débats dans Hippolyte de Garnier*

Ce phénomène est plus net encore dans *Hippolyte* de Garnier, tragédie de 1573 qui s'inspire de la tragédie de Sénèque tout en y apportant des modifications importantes⁵⁴. Cette tragédie met en scène une guerre des sexes problématisée comme telle, ce qui place la question du *gender* au cœur du conflit dramatique. À l'acte II, Phèdre reproche à un Thésée absent de l'avoir abandonnée, dans une adresse aux dieux :

Phedre. Or allez me louer la loyauté des hommes :
Allez me les vanter. O folles que nous sommes !
O folles quatre fois : hélas nous les croyons,
Et sous leurs feints soupirs indiscrettes ployons.
Ils promettent assez qu'ils nous seront fidelles,
Et que leurs amitez nous li'ront éternelles :
Mais, ô deloyauté, les faulsaies n'ont pas
Si tost nos simples cœurs surpris de leurs appas,
Si tost ils n'ont deceu nos credules pensees,
Que telles amitez se perdent effacees.
Qu'ils nous vont dedaignant, se repentant d'avoir
Travaillé, langoureux, voulant nous decevoir.⁵⁵

L'acception genrée du substantif *hommes* du premier vers semble indiscutable : il rime avec le verbe *être* conjugué au présent et à la première personne du pluriel, ce qui montre qu'il s'agit d'opposer un *nous* à un *ils*. À partir de l'exemple de Thésée, les hommes sont caractérisés dans leur ensemble par leur inconstance, leur infidélité et leur feinte. Le véritable opposant de Phèdre dans la pièce n'est cependant pas tant son époux, que son beau-fils Hippolyte, dont elle est tombée amoureuse. Avant même de connaître les sentiments de sa belle-mère, Hippolyte revendique un refus absolu de l'amour et une vision très sombre du féminin ; il prononce une formidable tirade misogyne à l'acte III, face à la nourrice qui lui vante les mérites de la compagnie féminine :

Hippolyte. Je ne sçaurois aymer vostre sexe odieux,
Je ne puis m'y contraindre, il est trop vicieux.
Il n'est mechanceté que n'invente une femme,
Il n'est fraude et malice où ne plonge son ame.
Nous voyons tous les jours tant de braves citez
Flamber, rouges de sang, pour leurs lubricitez :

⁵⁴ Sur cette question voir notamment Peter Davis, « Rewriting Seneca : Garnier's *Hippolyte* », *op. cit.*

⁵⁵ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, fol. 126^{ro}. Nous n'en trouvons pas d'équivalent dans les sources de Garnier alors même que, comme l'a montré Marie-Madeleine Mouflard (*op. cit.*, p. 23), cette scène s'inspire de la scène équivalente chez Sénèque : cette tirade va dans le sens de la démarche de justification des actions de Phèdre, au détriment de celles de Thésée, que la critique analyse chez Garnier. Voir par exemple Yves Giraud, « Remarques sur le personnage de Phèdre chez Robert Garnier », dans *Retours du Mythe. Vingt études pour Maurice Delcroix*, K. Busby, M. J. Freeman, S. Houppermans, *et alii* (dir.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996, p. 31-38.

Tant fumer de Palais, tant de tours orgueilleuses
 Renverser jusqu'au pied, pour ces incestueuses :
 Tant d'Empires détruits, qui (possible) seroyent
 Encore en leur grandeur, qui encor fleuriroyent.
 Je ne veux que Medee et ses actes infames
 Pour montrer quelles sont toutes les autres femmes.⁵⁶

Les femmes sont à l'origine des guerres et des renversements de cités – Hélène est peut-être une référence sous-entendue du discours⁵⁷. Le processus de généralisation proposé par Hippolyte apparaît déjà dans la source puisque la tirade, moins développée chez Sénèque, s'achève également par l'exemple de Médée :

*Sileantur aliae : sola conjux Aegei
 Medea reddet feminas, dirum genus.*⁵⁸

Le verbe *montrer*, absent de la source latine, peut avoir le sens de « montrer à l'esprit », de « démontrer », attesté au XVI^e siècle, et peut aussi faire référence aux actualisations théâtrales du personnage, puisqu'une *Medee* a été composée par La Péruse quelques années plus tôt. Chez Garnier comme chez Sénèque, l'argument d'Hippolyte est que les crimes de Médée renseignent sur la nature de « toutes les autres femmes » ; en français, plus que le pronom indéfini latin « *aliae* », le prédéterminant « tout » insiste sur la totalité. La nourrice dénonce le tour de force que représente cette généralisation :

La Nourrice. Pourquoi pour le peché de quelqu'une de nous,
 Qui a peu s'oublier, toutes nous blasmez-vous ?⁵⁹

La Nourrice interroge le bien-fondé du passage de « quelqu'une de nous » à « toutes » – pour le bien de l'argumentation peut-être, elle amoindrit quelque peu la gravité des meurtres de Médée, puisqu'en les perpétrant celle-ci n'aurait fait que « s'oublier » ! Dans la source sénéquienne, la *Nutrix* demande plus simplement :

*Cur omnium fit culpa paucarum scelus ?*⁶⁰

Hippolyte répond alors :

*Hip. Detestor omnis, horreo, fugio, execror.
 Sit ratio, sit natura, sit dirus furor :
 odisse placuit.*⁶¹

⁵⁶ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., fol. 136^o. Chez Sénèque, Hippolyte assure également la nourrice de sa haine des femmes et affirme par exemple « *Sed dux malorum femina* », (« Du mal la femme est reine »). Voir Sénèque, *Phèdre*, dans *Tragédies*, op. cit., v. 559 et v. 563-564, p. 334-337. Si la tirade est plus développée chez Euripide (voir Euripide, *Hippolyte* dans *Hippolyte. Andromaque. Hécube*, éd. L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 52-54), Sénèque paraît à nouveau être la source principale. Voir Marie-Madeleine Mouflard, Robert Garnier, t. 3 : *Les sources*, op. cit., p. 9-81, ou encore Maurice Gras, Robert Garnier. *Son art et sa méthode*, op. cit., p. 62-71.

⁵⁷ Sur Hélène, voir *supra*, p. 158-161.

⁵⁸ Sénèque, *Phèdre*, dans *Tragédies*, op. cit., v. 563-564, p. 334-337 : « Mais l'épouse d'Égée, pour ne parler que d'elle, / Médée seule suffit à rendre odieux son sexe ».

⁵⁹ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., fol. 136^o.

⁶⁰ Sénèque, *Medea*, op. cit., v. 565, p. 336-337 : « Le crime de bien peu, le reprocher à toutes ? ».

Et chez Garnier :

Hippolyte. Je ne sçay pourquoy c'est, toutes je les deteste,
Je les ay en horreur plus que je n'ay la peste.
Soit raison, soit fureur, soit tout ce qu'on voudra,
Jamais de les aimer vouloir ne me prendra.
Plustost le feu naistra dans la mer escumeuse,
Plustost sera le jour, une nuit tenebreuse,
Plustost nostre Soleil commencera son cours
A la mer Espagnole, où se cachent nos jours,
Et plustost sera l'Aigle aux Pigeons sociable,
Que je serve une femme, esclave miserable.⁶²

Si la nourrice dénonce le procédé d'induction, l'argumentation d'Hippolyte est affaiblie, puisque, plutôt que de proposer un nouveau discours général sur la nature féminine, il se replie sur le simple énoncé d'un sentiment, « je les déteste », construit sur le constat d'une impossible rationalisation : « Je ne sais pourquoi c'est ». L'adynaton final par lequel Hippolyte énonce l'impossibilité de son attachement à une femme se trouve également chez Sénèque, mais Garnier insiste sur le refus de la domination par les femmes : si, chez Garnier, Hippolyte refuse « Qu[il] serve une femme, esclave miserable », chez Sénèque il indique que l'eau se joindra au feu avant « *quam victus animus feminae mitem geram* », « Que mon âme soit vaincue et douce envers les femmes ». Garnier ajoute l'apposition « esclave miserable », qui est au mieux contenue en puissance dans l'adjectif « *victus* ».

Cette longue tirade misogyne, issue de Sénèque mais poussée par Garnier, rend compte de la dimension genrée de l'affrontement. De même, après l'aveu amoureux de Phèdre, Hippolyte lance des imprécations contre sa belle-mère, parmi lesquelles :

Hip. O femme detestable ! ô femme dont le cueur
Est en mechancetez de son sexe vainqueur !
O pire mille fois et d'ardeur plus énorme,
Que ta mere qui eut un monstre si difforme !⁶³

Chaque personnage argumente en faveur de son sexe et condamne l'autre : faut-il alors considérer que l'un des deux personnages a raison ? Que tout le monde a tort ? Que la seule conclusion possible est que les sexes sont en guerre ? Poursuivons l'analyse.

Hippolyte correspond en de nombreux points aux schémas déjà explorés. Ainsi, Phèdre généralise sur l'homme, mais le discours misogyne d'Hippolyte est plus vaste ; Thésée

⁶¹ Sénèque, *Medea*, *op. cit.*, v. 566-568, p. 336-337 : « Hip. Je les maudis, honnis, fuis et exècre toutes, / Par raison, par instinct, ou par folie sauvage, / J'aime à les détester ».

⁶² Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, fol. 136^{ro}.

⁶³ *Ibid.*, fol. 139^{ro}. Chez Sénèque, nous lisons : « *O scelere vincens omne femineum genus, / o majus ausa matre monstifera malum, / Genetrix peior !* » ; « Ô toi dont l'infamie surpasse tout ton sexe, / Plus hardie dans le mal, ô pire que ta mère / Qui engendra un monstre ! », *Phèdre*, *op. cit.*, v. 687-689, p. 344-345.

quant à lui généralise sur l'homme, mais dans son acception non genrée, alors même qu'il pense à ce moment-là commenter les actions de son fils (accusé par Phèdre) :

Thesee. Helas que nostre vie est de fallaces pleine !
Que de deguisemens en la poitrine humaine !
Que les hommes sont feints, et que leurs doubles cœurs
Se voilent traistrement de visages moqueurs !⁶⁴

De même, le chœur, traditionnelle « voix de la cité », tient des propos misogynes⁶⁵. À l'acte III, il prie Diane mais prévoit « mainte tempête » à venir, dont il explique la cause :

» Qu'une femme, que jalousie,
» Que hayne, ou qu'amour ont saisie,
» Est redoutable ! et que son cœur
» Couve de filleuse rancœur !
» Le trét ensouffré du tonnerre,
» Que Jupin darde, colereux,
» Sur une crimineuse terre,
» Ne tombe pas si dangereux.
» La mer, quand elle escume, enflee,
» Du Nort et d'Aquilon soufflee,
» Le feu rongant une Cité,
» La peste infectant un Esté,
» Et la guerre qui tout saccage,
» Sont bien à craindre : et toutesfois
» D'une femme l'horrible rage
» L'est encores plus mille fois.
» Comme une Menade troublee,
» Hülant d'une voix redoublee,
» Faict, ivre, mille ardans efforts,
» Des pieds, des mains, de tout le corps,
» Le jour qu'à Bacchus le bon pere,
» Portant au poing le Thyrsé aimé,
» Elles vont au haut de Cythere,
» Faire l'Orgie accoustumé.⁶⁶

Le chœur véhicule la même idée qu'Hippolyte : les femmes sont responsables de malheurs collectifs pires que les catastrophes naturelles. L'association à la mer, au feu, ou encore à la « peste », renvoie à un imaginaire cohérent sur le plan du *gender*, même si c'est moins le cas de la guerre. Enfin, la comparaison aux « Ménade[s] » est là encore signifiante. Tout comme Hippolyte invoque Médée, le chœur s'appuie sur une image mythologique. Cependant, la Ménade est moins l'incarnation de toutes les femmes, que celle des femmes jalouses, haineuses, et amoureuses, comme l'annonce le vers 1. Dans la suite de la tirade, le chœur spécifie encore son propos, en le concentrant sur la femme dédaignée, dont Phèdre fait désormais partie :

⁶⁴ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., fol. 144v°.

⁶⁵ Sur le statut du chœur, voir *supra*, p. 70-76.

⁶⁶ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., fol. 140v°.

» Celle-là forcene en la sorte,
 » Voire d'une fureur plus forte,
 » Qui dedaignée en son amour
 » Porte au cœur la haine à son tour.
 » Elle ne brasse que vengeance,
 » La vengeance la joint tousjours :
 » Et quoy qu'elle discoure et pense,
 » Ce ne sont que sanglans discours.
 » Elle tourne et retourne en elle
 » Mainte mensongere cautelle,
 » Ardant de venger son refus :
 » Son esprit regarde confus
 » Entre mille ruses fardees,
 » Et là, peschant abondamment,
 » Y prend, les ayant regardees,
 » La meilleure à son jugement.
 » Puis faulse sous un faux visage
 » Vomist le fiel de son courage,
 » Plus mortel que n'est le venin
 » De quelque serpent Getulin.
 » De voix, de soupirs et de larmes,
 » Couvre, coupable, son forfait,
 » Et avecques les mesmes armes
 » De son ennemy se defaict.⁶⁷

La femme dédaignée connaît la « fureur » et le « forcene[ment] », qui amènent la haine et le désir de vengeance. Ce désir de vengeance se convertit en action, qui aboutit à la victoire : le chœur anticipe avec justesse le dénouement. Il donne quelques exemples : Sthénobée aime Béliérophon, le héros de guerre, qui ne l'aime pas en retour, et elle s'en venge ; de même, pour Pélée qui repousse les avances de femmes d'Acaste ; ces hommes ont « conneu le cœur homicide / Des femmes qu'on ne daigne aimer »⁶⁸. L'invocation d'autres exemples permet d'apporter d'autres preuves au propos général.

Chez Sénèque, le chœur qui suit l'aveu chante la beauté d'Hippolyte avant d'annoncer lui aussi le crime de Phèdre, mais la généralisation est beaucoup plus courte :

Quid sinat inausum feminae praeceps furor ?
Nefanda juveni crimina insonti apparat.
En scelera ! Quaerit crine lacerato fidem,
Decus omne turbat capitis, umectat genas :
*instruitur omni fraude feminea dolus.*⁶⁹

Or, chez Garnier, si d'abord la tirade d'Hippolyte prend autant de place, si ensuite le chœur, « voix de la cité », accrédite lui aussi la lecture misogyne, la question est-elle résolue ? La

⁶⁷ *Ibid.*, fol. 141r°.

⁶⁸ *Ibid.*, fol. 141v°.

⁶⁹ Sénèque, *Phèdre*, op. cit., v. 824-828, p. 352-253 : « Que n'oserait la furie d'une femme ? / Garçon sans tache, elle t'impute un crime, / Pour le prouver s'arrache les cheveux, / Forfait sans nom, se défigure et pleure, / Servant son dol de ses ruses de femme ! »

pièce fait partie des quelques tragédies qui mettent en scène au moins deux chœurs, puisque la liste des personnages annonce un « chœur de chasseurs », et un « chœur d'athéniens » dans la liste des personnages⁷⁰, peut-être complétés d'un troisième chœur féminin⁷¹. Dès lors, le chœur est du parti du personnage, et ne livre pas la clef de la lecture de la pièce. La tragédie ne permet donc pas de tirer de l'action un point de vue sur les femmes, ou sur les hommes ; simplement, le texte présente une mise en jeu des débats qui portent sur ce sujet, et ces débats sont partie intégrante de la fiction.

Hippolyte est également traversée par l'imaginaire médical, et repose notamment sur une évocation particulièrement corporelle et visuelle des tourments de l'amour. Lorsqu'Hippolyte se réveille du songe initial, il se décrit comme : « Si froid et si tremblant, si glacé par la face, / Par les bras, par le corps, que je n'estoy que glace »⁷². Cette froideur annonce sa mort, d'abord parce que dans le récit du combat avec le monstre, le messager rapporte que, si tout le monde a peur du monstre et de ses yeux « enflambez »,

Mess. Seul demeure Hyppolite, à qui la peur n'estreint
L'estomac de froideur, et le front ne destoint.⁷³

Cette froideur prend une autre dimension à sa mort, puisque le messager évoque alors « ses mains froides », tandis que Thésée évoque le « corps froid d'Hippolyte »⁷⁴. Hippolyte est également caractérisé par sa dureté. Voici comment la nourrice tente de décourager Phèdre dans son dessein de se faire aimer d'Hippolyte :

Phedre. »L'amour amollist tout, fust-ce un rocher sauvage.
Nourrice. Vous ouvrirez plustost un roc que son courage.⁷⁵

Elle dira encore plus tard, après son dialogue avec Hippolyte :

Nourrice. Il n'y a point d'espoir, autant vaudroit prescher
Le sourd entendement d'un caveux rocher.⁷⁶

À l'opposé, Phèdre est caractérisée par le feu de la passion, dès sa première apparition :

Phedre. Je brûle, miserable, et le feu que je porte
Enclos en mes poumons, soit de jour ou de nuict,
De soir ou de matin, de plus en plus me cuit.

⁷⁰ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., fol. 114v°.

⁷¹ Sur cette question, voir *infra*, p. 448-452.

⁷² Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., fol. 118v°.

⁷³ *Ibid.*, fol. 149r°. Chez Sénèque, l'évocation est moins corporelle : « *Solus immenus metu / Hippolytus [...]* », v. 1054-1055, p. 370-371.

⁷⁴ *Ibid.*, fol. 150v° et 154r°.

⁷⁵ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., fol. 128v°. L'idée est sensiblement la même chez Sénèque mais cette image n'est pas employée, voir Sénèque, *Médée*, op. cit., v. 229-240, p. 312-315.

⁷⁶ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., fol. 136r° et v°. Chez Sénèque : « *Ut dura cautes undique intractabilis / resistit undis et lacescentes aquas / longe remittit, verba sic spernit mea* » ; « Comme un écueil partout dur et inaccessible / Résiste au flot qui le harcèle, et chasse au loin / La vague, ainsi fait-il, dédaignant mes conseils », op. cit., v. 580-582, p. 336-337.

J'ay l'estomach plus chaud, que n'est la chaude braise
Dont les Cyclopes nus font rougir leur fournaise
Quand au creux Etnean, à puissance de coups,
Ils forgent, renfrongnez, de Jupin le courroux.⁷⁷

L'amour est un « feu » qui transforme les entrailles de Phèdre en « fournaise ». Elle dira encore à Hippolyte au moment de l'aveu :

Phèdre. L'amour consomme enclos
L'humeur de ma poitrine, et desseche mes os,
Il rage en ma mouelle, et le cruel m'enflamme
Le cœur et les poumons d'une cuisante flamme.
Le brasier estincelle, et flamboye asprement,
Comme il fait quand il rampe en un vieil bastiment
Couvert de chaume sec, s'estant en choses seches
Elevé si puissant de petites flammeches.⁷⁸

Dès lors, les deux personnages s'opposent métaphoriquement, mais aussi physiologiquement par la température de leur corps, ce qui rend leur réconciliation impossible, malgré la prière de Phèdre à Diane :

Phèdre. Ouvre le cœur glacé d'Hippolyte, et luy mets
Les tisons de l'amour dans ses os enflamez :
Que désormais il aime, et comme moy resente
De l'amoureux brandon l'ardeur impaciente :
Qu'il se monstre facile, et chasse de son cœur,
Par toy, Vierge, attendry, toute austere rigueur.⁷⁹

Si la froideur d'Hippolyte le caractérise encore après sa mort, la chaleur poursuit également Phèdre jusqu'à la fin, puisque, recourant à la « flambante espee », elle a une vision des enfers, qui ne provient pas de *Phèdre* de Sénèque mais, de la vision infernale de Déjanire dans *Hercule sur l'Oeta* :

Phèdre. Mon cœur, que trembles-tu ? quelle soudaine horreur
Quelle horreur frissonnant allentist ta fureur ?
Quelle affreuse Megere à mes yeux se presente ?
Quels serpens encordez, quelle torche flambante ?
Quelle rive escumeuse et quel fleuve grondant,

⁷⁷ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, fol. 122v°. Voir Sénèque, *Medée*, *op. cit.*, v. 101 *sqq.*, p. 304-305 : « *alitur et crescit malum / et ardet intus qualis Aetnaeo vapor exundat antro* » ; « mon mal se nourrit, croît, / Brûle en moi tel un feu craché par la fournaise / De l'Etna ». Nous trouvons encore l'association de Phèdre au feu dans le chant du chœur à la fin de l'acte II : « Comme une eau bouillonne de chaud / Sur le feu, qui plus fort l'assaut, / Nostre sang bouillonne en la sorte, / Quand il a les brasiers autour / De cet estincelant Amour, / Et que sa rage est la plus forte », *ibid.*, fol. 130r°. Il y en a bien d'autres dans la tragédie.

⁷⁸ *Ibid.*, fol. 138r°. Voir Sénèque, *Medée*, *op. cit.*, v. 640-644, p. 340-341 : « *Pectus insanum vapor / amorque torret. Intimis furit ferus / penitus medullis atque per venas meat / Visceribus ignis mersus et venis latens / ut agilis altas flamma percurrit trabes* » ; « Mon cœur délire, est embrasé, / Sa farouche passion jusqu'au fond de mes moelles / Brûle, bout, par mes veines traîne un incendie, / Un feu secret qui plonge et glisse en mes entrailles / Comme sur des lambris de rapides flammèches ».

⁷⁹ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, fol. 134r°. La prière à Diane est prononcée par la Nourrice chez Sénèque. Elle dit par exemple « *Animum rigentem tristis Hippolyti doma : / det facilis aures ; mitiga pectus ferum : / amare discat, mutuos ignes ferat* » ; « Dompte l'âme glacée de l'austère Hippolyte, / Qu'il me prête l'oreille, apprivoise son cœur, / Qu'il apprenne à aimer, brûle d'un feu mutuel [...] ». » *op. cit.*, v. 413-415, p. 326-327.

Quelle rouge fournaise horriblement ardant ?
Hà ce sont les Enfers, ce les sont, ils m'attendent,
Et pour me recevoir, leurs cavernes ils fendent.⁸⁰

L'opposition du feu et de la glace ancre dans le cosmos le conflit entre Phèdre et Hippolyte, en même temps qu'elle est une métaphore transparente de la passion brûlante de Phèdre opposée à la volonté d'Hippolyte de rester à l'écart de toute passion. Cependant, le réseau métaphorique conduit à associer l'homme au froid et la femme au chaud, contre la théorie physiologique des humeurs. Cette métaphore sert peut-être plutôt à montrer dans les deux cas le caractère excessif des deux personnages qu'à renvoyer strictement à leur sexe – cependant, le discours médical est retravaillé par la pièce.

La question de la mollesse, que nous évons rencontrée, apparaît également dans la tragédie. Dans le discours d'Hippolyte, la « mollesse » désigne la vie en « ville », caractérisée par les vices, l'ambition, et la fréquentation des femmes. Faisant l'éloge de sa vie retirée et forestière, Hippolyte indique enfin à l'acte III :

Hip. Or vive qui voudra d'une plus molle vie,
Quant à moy, qui suis bien, je n'en ay point d'envie :
Je ne veux point changer mon vivre accoustumé,
Pour un plus delicat, que je n'ay oncque aimé.⁸¹

Pour Hippolyte, la vie citadine est « molle » et « delicat[e] », mais pour la nourrice, son isolement en forêt le ramène à la sauvagerie :

Nourrice. Voulez-vous donc laisser, vivant ainsi sauvage,
De goûter aux saveurs de l'amoureux breuvage ?⁸²

La Nourrice insiste ensuite sur la valeur fondatrice de l'amour, sans quoi le monde serait détruit. Que faut-il dès lors penser ? Aucune réponse définitive n'est apportée par la pièce.

Dernier exemple du brouillage idéologique dans cette pièce, le débat sur le mariage qui oppose Phèdre et la nourrice à l'acte II. La nourrice demande en effet à Phèdre de renoncer à son amour pour Hippolyte. Phèdre rétorque alors :

Phedre. Appelez-vous un mal mes amoureux travaux ?
Nourrice. Non, ce n'est pas un mal, c'est un crime execrable,

⁸⁰ *Ibid.*, fol. 152r° et v°. Voir Marie-Madeleine Mouflard, *Robert Garnier, op. cit.*, p. 34-35 et *Hercule sur l'Oeta* : « *Quaenam ista torquens angue vibrato comam / temporibus atras squalidis pinnas quatit ? / Quid me flagranti dira persequeris face, / Megaere ?* » ; « Quelle est celle qui, tordant sa chevelure faite de serpents enlacés, agite ses ailes couleur de nuit sur ses tempes hideuses ? pourquoi, sinistre Mégère, me poursuis-tu de ta torche brûlante ? », Pseudo-Sénèque, *Hercule sur l'Oeta*, dans *Tragédies. Tome III*, Paris, Les Belles Lettres, 1999, v. 1003-1006, p. 52.

⁸¹ Robert Garnier, *Hippolyte, op. cit.*, fol. 135v°. Nous n'avons pas trouvé d'équivalent de ce terme de « mollesse » chez Sénèque, dont Marie-Madeleine Mouflard montre qu'ici Garnier s'en inspire assez librement, *op. cit.*, p. 28-29.

⁸² Robert Garnier, *Hippolyte, op. cit.*, fol. 135v°. Voir Sénèque, *Médée, op. cit.*, v. 461-462 : « *Truculentus et silvester ac vitae inscius / tristem juventam Venere deserta coles ?* » ; « Sauvage, homme des bois, ignorant de la vie, / Vivras-tu sans amour une austère jeunesse ? ».

Un prodige, un forfait, qui n'ha point de semblable.
 Phedre. O puissante venus !
 Nourrice. Venus n'invoquez point.
 Phedre. Las ! Nourrice, pourquoi ? C'est son fils qui me poind.
 Nourrice. Un dieu n'est point autheur d'un si vilain inceste.
 Phedre. Il embrase mon cœur.
 Nourrice. Plustost il le deteste.
 Phedre. Les dieux ne sont faschez que l'on s'aime icy bas.
 Nourrice. Les dieux ne sont joyeux de nos salles esbats.
 Phedre. Ils sont touchez d'amour aussi bien que nous sommes.
 Nourrice. Ils ne sont point touchez des passions des hommes.
 Phedre. Et quoy ? Pour s'entre-aimer commet-on tant de mal ?
 Nourrice. Non pas pour s'entre-aimer d'un amour conjugal.⁸³

La responsabilité des dieux n'est qu'un prétexte pris par les hommes pour masquer leurs vices⁸⁴. À Phèdre qui considère que l'amour n'est pas un mal, la nourrice rétorque qu'il n'est pas mauvais, tant qu'il reste dans le cadre du mariage, ce qui ouvre un débat sur le mariage qui ne se trouve pas chez Sénèque – Marie-Madeleine Mouflard n'a pas identifié de sources pour cette scène précise, qu'elle juge « très proche de la comédie »⁸⁵. Il nous semble au contraire que ce débat, qu'il faut pour l'instant attribuer à la seule invention de Garnier, est à prendre au sérieux :

Phedre. L'amour ne se doit pas borner du mariage.
 Nourrice. Ce ne seroit sans luy qu'une brutale rage.
 Phedre. Nature ne nous fait esclaves d'un espoux.
 Nourrice. Non, mais les saintes loix, qui sont faictes pour nous.
 Phedre. Les hommes nos tyrans, violant la Nature,
 Nous contraignent porter cette ordonnance dure,
 Ce miserable joug, que ny ce que les flots
 Enferment d'escaillé, ny ce qui vole enclos
 Dans le vuide de l'air, ce qui loge aux campagnes,
 Aux ombreuses forests, aux pierreuses montagnes,
 De cruel, de bening, de sauvage, et privé,
 Plus libre qu'entre nous, n'a jamais esprouvé.
 Là l'innocente amour s'exerce volontaire,
 Sans pallir sous les noms d'inceste et d'adultere,
 Sans crainte d'un mari, qui flambe de courroux
 Pour le moindre soupçon qu'ait son esprit jaloux.⁸⁶

⁸³ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, fol. 123v°.

⁸⁴ La Nourrice utilise le même argument chez Sénèque : « *Deum esse amorem turpis et vitio favens / finxit libido, quoque liberior foret / titulum furori numinis falsi addidit* » ; « La débauche et le vice ont seuls imaginé / Que l'amour fût un dieu. oui, pour être plus libre, / On couvrit sa fureur du faux titre de dieu », Sénèque, *Médée*, *op. cit.*, v. 195-197, p. 310-311.

⁸⁵ Marie-Madeleine Mouflard, *Robert Garnier*, t. 3 : *Les sources*, *op. cit.*, p. 25. Nous pouvons également y voir une réminiscence, lointaine, du texte d'Ovide : Phèdre indique par exemple vouloir aller vivre dans la nature, mais plus pour rejoindre Hippolyte que par revendication de liberté comme chez Garnier. Voir Ovide, *Héroïdes*, éd. H. Bornecque et M. Prévost, revue par D. Porte, Paris, Les Belles Lettres, 2005, IV, v. 37-41, p. 20 notamment.

⁸⁶ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, fol. 123v°. Nous retrouvons dans *Esther* de Pierre Matthieu un débat entre Assuère et Vasti sur le mariage, que Vasti considère comme étant contre-nature, et Pierre Matthieu emprunte visiblement des vers à Garnier : « Vasti. Nature ne veut pas que nous soyons esclaves. / Assuere. Nature ne veut

Phèdre se révolte contre l'institution du mariage qui ancre la domination masculine (« esclaves d'un époux »), et défend une idée radicale de l'amour libre, dont le modèle se trouve dans le règne animal. Dans la nature, la domination masculine (« Les hommes nos tyrans ») ne s'exerce pas : dès lors, celle-ci est contre-nature (« violant la nature »), comme tout le système moral (« les noms d'inceste ou d'adultère ») et institutionnel (« crainte d'un mari »). Les hommes faisant les lois, ils ont imposé aux femmes une soumission, un « misérable joug » qui les contraint⁸⁷. La reine poursuit :

Phèdre. Et n'est-ce pas pitié qu'il faille, que l'on aime
A l'appetit d'un autre, et non pas de soymesme ?
» En ce monde n'y a pire subjection,
» Que de se voir contraindre en son affection.
Nourrice. Que dites vous, Madame ? est-ce une chose honneste
D'ainsi vous abjecter aux façons d'une beste ?
Phèdre. Nourrice, je me plais en leurs libres amours.
Nourrice. Et quelle liberté n'avez-vous eu tousjours
De votre bon mari, qui vous prise et honore
Vous aime et vous chérît plus que soymesme encore.
Phèdre. C'est pourquoy volontiers il est absent de moy.⁸⁸

Pour Phèdre, la liberté se trouve dans la nature, en dehors de toute contrainte sociale. La Nourrice a une vision plus restreinte de la liberté, puisqu'elle est celle que la femme peut obtenir de son mari dans le cadre du couple. Le débat se poursuit sur l'infidélité de Thésée, et la Nourrice rappelle à sa maîtresse ses devoirs conjugaux :

Nourrice. Ainsi, Madame, ainsi vous ne devez laisser
Pour Thésé vostre époux, qui vous peut offenser,
D'avoir cher vostre honneur : et luy garder loyale,
Jusqu'au pied du tombeau, vostre amour conjugale.
Phèdre. Je ne sçauroy, Nourrice, et ne le dois aussi.
Aimeray-je celui qui n'ha de moy souci ?
Qui n'ha que l'inconstance, et de qui la moüelle
S'enflamme incessamment de quelque amour nouvelle ?⁸⁹

Phèdre défend l'égalité des droits et devoirs des deux époux : si l'époux néglige ses devoirs, l'épouse en est libérée. Ce débat trouve son écho lorsque la reine dialogue avec son époux après son retour. En effet, lorsque Thésée comprend que Phèdre est tourmentée, il veut en connaître la raison et invoque le devoir conjugal :

» Thésée. Mais un loyal mary vers sa femme qu'il aime

pas que vous soyez tant braves. / Vasti. Nature ne nous fait tant serves d'un époux. / Assuere. Non, mais la Loi divine ordonnée contre nous », *Esther*, *op. cit.*, v. 977-981, p. 288. Il reprend ces vers dans *Vasthi. Première tragédie*, *op. cit.*, v. 1765-1768, p. 195.

⁸⁷ Cela nous évoque la célèbre phrase de Montaigne : « Les femmes n'ont pas tort du tout quand elles refusent les règles de vie qui sont introduites au monde, d'autant que ce sont les hommes qui les ont faites sans elles », *Les Essais*, III, 5, « Sur des Vers de Virgile », *op. cit.*, p. 105.

⁸⁸ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, fol. 124r°.

⁸⁹ *Ibid.*, fol. 125v°.

- » N'est pas un étranger, c'est un autre elle même.
- » Phèdre. Une femme ne doit conter à son mary
- » Chose dont il puisse estre en le sçachant marry.⁹⁰

Si Phèdre pourrait contester l'adjectif « loyal » employé par Thésée pour obtenir d'elle les informations qu'elle retient, elle n'est pas à ce moment-là dans l'optique d'un conflit avec son époux, puisqu'elle veut accuser Hippolyte. Elle réplique par un autre lieu commun, signalé par les guillemets inversés, le présent gnomique et la modalité déontique. À nouveau, les topiques sont parfaitement intégrées au drame. Lula McDowell Richardson étudie le débat de Phèdre et de la nourrice dans *The Forerunners of Feminism* et se demande s'il fait de Garnier un auteur féministe⁹¹ : que Garnier fasse entendre la voix d'une Phèdre revendicatrice de ses droits est une chose, mais il est difficile, d'après nous, d'y voir l'expression d'un point de vue de l'auteur justement parce que le débat est parfaitement intégré au drame.

Hippolyte est à bien des égards une synthèse de nombreuses questions que nous avons rencontrées au fil de notre analyse. La pièce donne une place importante à ces questions du *gender*, ce qui ne provient qu'en partie de la source. Chaque personnage se renvoie à son genre, et si Hippolyte accuse, dès Sénèque, les femmes d'être la source de tous les maux, Phèdre à son tour propose une argumentation virulente contre la domination masculine et ses fondements moraux et institutionnels. Les discours sur le genre sont pris dans le conflit et les débats sont difficiles à résoudre ; la présence de plusieurs chœurs marque peut-être une intention de brouillage de la part de l'auteur, qui, par rapport à ses sources, défend en partie Phèdre, mais qui, pour autant, ne condamne absolument ni Hippolyte, ni Thésée⁹².

Dans les cas que nous venons d'étudier, il nous semble difficile, à la seule lecture du texte, de conclure sur l'usage du lieu commun : celui-ci est un argument du conflit dramatique, si bien qu'il ne permet pas d'orienter le regard porté sur les autres personnages. Dès lors, ne faut-il pas être plus méfiant sur l'analyse du lieu commun que ne l'est Josse Bade ? Dans les pièces que nous allons désormais examiner, le lieu commun est plus explicitement remis en question.

⁹⁰ *Ibid.*, fol. 142v°-143r°. Ces vers ne se trouvent pas chez Sénèque, mais permettent peut-être à Garnier d'éviter la menace des « fers » et du fouet de Thésée à Phèdre. Voir Sénèque, *Phèdre*, *op. cit.*, v. 864-885, p. 356-359.

⁹¹ Lula McDowell Richardson, *The Forerunners of Feminism in French Literature of the Renaissance from Christine of Pisan to Marie de Gournay*, Baltimore/Paris, The Johns Hopkins Press/PUF, 1929, p. 121-122.

⁹² Nous pourrions y voir l'application du concept de héros moyen aristotélicien, exprimée par la Taille quelques années avant *Hippolyte*, et que Racine reprendra pour *Phèdre*, décrivant dans la préface son héroïne comme n'étant « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente » (Jean Racine, *Phèdre*, éd. R. Picard, Paris, Gallimard, 2000, p. 22). Cependant, pour éviter d'être vampirisée par Aristote (Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, *op. cit.*), nous tenterons d'expliquer plus bas ce brouillage à partir de la théorie humaniste de la tragédie. Voir notamment *infra*, p. 531-542.

2. Satan et les autres : la crédibilité des locuteurs en question

Si *Hippolyte* brouille la question en faisant du *gender* un argument du conflit dramatique, certaines pièces placent très clairement des propos misogynes, ou simplement des propos de genre, dans la bouche de personnages polarisés négativement. Dès lors, il faudrait y voir un portrait éthique du locuteur, voire une décrédibilisation de ce type de propos.

a. La faiblesse du féminin : vérité générale ou préjugé misogyne ?

Dans *Abraham sacrifiant*, lorsque Satan fait le compte des forces ennemies, seul Abraham lui semble être un adversaire solide, tandis que les autres ne feront pas le poids :

Satan. De deux enfans qu'il a, l'un je ne crains,
L'autre à grand'peine échappera mes mains :
La mere est femme ; et quant aux serviteurs,
Sont simples gens, sont bien pources pasteurs,
Bien peu rusez encontre mes cautelles.⁹³

Le fait que Sarah « est femme » suffit pour Satan à la décrédibiliser, conformément au lieu commun de la faiblesse féminine. Cependant, c'est Satan qui parle, et la critique a suffisamment démontré que l'Église catholique dans son ensemble est visée par la satire de ce Satan présenté « en habit de moine »⁹⁴. Tout porte donc à croire que, comme le reste des paroles de Satan, le discours de la faiblesse des femmes est mis à distance par Bèze.

La Tragedie de feu Gaspar de Colligni, de François de Chantelouve, qui met en scène, en 1576, les événements qui ont conduit à la Saint-Barthélemy, est particulièrement partisane, puisqu'elle valorise le point de vue catholique et condamne fermement le point de vue protestant⁹⁵. L'objectif de la tragédie est de prouver que Coligny est responsable de la guerre civile, ce qu'il admet de lui-même (« Quand j'eus soufflé le feu de la civile noise »)⁹⁶. Coligny accumule les blasphèmes et revendique le patronage des diables en invoquant notamment le manque de pouvoir de Dieu :

⁹³ Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, op. cit., fol. 21.

⁹⁴ Voir par exemple Pieter Keegstra, *Abraham sacrifiant de Théodore de Bèze et le théâtre calviniste de 1550 à 1566*, La Haye, Van Haeringen, 1928, p. 19 *sqq.*, Jean-Claude Carron, « *Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze : Exil et propagande évangélique au XVI^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. I-II, n° 221-222, 2004, p. 69-92, Mireille Habert, « La transposition théâtrale d'un épisode biblique. Crise tragique et conflit spirituel dans *Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze », dans *Les Formes de la réécriture au théâtre*, dir. M.-C. Hubert, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 101-109, ou Ruth Stawarz-Luginbühl, « *L'Abraham Sacrifiant, tragédie française*, ou comment mettre en scène l'épreuve de la foi ? », op. cit.

⁹⁵ Les protestants sont représentés de façon très caricaturale, et ce dès la première scène puisque Coligny s'y présente de lui-même comme un homme mauvais, blasphématoire (« Toute Religion désormais je renonce ») et est simplement guidé par l'ambition (« Moi seul, exempt de Loi, estre Roy je désire »). Pour une première approche de cette question, voir l'introduction de l'édition moderne, dans François de Chantelouve, *La Tragédie de feu Gaspard de Colligni*, op. cit., p. 87-97. Pour une approche plus complète, consulter Charles Mazouer, « Chantelouve et la Saint-Barthélemy : *La Tragédie de Feu Gaspard de Coligny* (1575) », op. cit., p. 129-140.

⁹⁶ François de Chantelouve, *La Tragédie de feu Gaspar de Colligni*, op. cit., fol. 5 et 7.

Colligny. C'est vous qui pouvez tout, ô Messeigneurs les Diables,
Vous avez, vous avez des forces admirables,
Et non pas ce grand Dieu, qui fait peur aux enfans
Et aux femmes, qui sont toutes courbées d'ans.⁹⁷

Nous retrouvons l'association des femmes aux enfans⁹⁸, ainsi que la question de la superstition féminine, par l'intermédiaire des vieilles femmes, figures traditionnelles de la crédulité. Néanmoins, si un impie blasphémateur taxe les femmes de superstition, c'est peut-être leur plus grande piété qui est valorisée aux yeux des spectateurs. Véhiculant le préjugé de la superstition féminine, l'athée Coligny le décrédibiliserait.

b. Les accusations d'effémination

Plus loin dans la même pièce, d'Anelot, son frère, sort des enfers (où il côtoie Calvin mais non les dignitaires catholiques, qui sont évidemment au paradis⁹⁹) pour encourager son frère à assassiner le Roi et les Guise. L'amiral vient d'être blessé à la main. Le spectateur sait que cette blessure est l'effet de la vengeance divine, Mercure étant apparu sur scène pour l'annoncer, mais d'Anelot en accuse le roi Charles IX :

Anelot. Car, frere, quand bien pensé tu auras,
Toi, sage, vieux et prudent en cautelle,
Tu trouveras qu'un qui de la mammelle
Ne sort qu'à peine, a trompé tes desseins,
Vaincu d'un coup tes invincibles mains.
Qu'un Admiral, le marteau de la France,
N'a peu fuir d'un enfant la vengeance ;
Ouvre tes yeux, couarde, car tu n'es
Femme, mais homme, ainsi souffrant tu es :
Et d'une main de vengeance affamée
Tue le Roy, puis d'une chaude armée,
Renverse ceux qui sont de son parti [...].¹⁰⁰

C'est la honte d'avoir été vaincu par un enfant, le roi Charles IX « à peine » sorti de la « mammelle », qu'invoque d'Anelot, interrogeant par là la virilité de l'amiral qui tarde à se battre. C'est la déclinaison au féminin de l'adjectif « couard » qui constitue la première insulte, expliquée au vers suivant : en se concentrant sur sa souffrance physique au lieu d'agir, l'Amiral ne vaut pas mieux qu'une femme. Mais dès lors, cet argument de la déchéance dans le féminin n'est-il pas décrédibilisé par sa source même ?

⁹⁷ *Ibid.*, fol. 5.

⁹⁸ Voir *supra*, p. 150-153.

⁹⁹ François de Chantelouve, *La Tragédie de feu Gaspar de Colligny*, *op. cit.*, fol. 39.

¹⁰⁰ *Ibid.*, fol. 40.

Nous trouvons plusieurs personnages particulièrement dévalorisés par les pièces qui accusent d'autres, plus valorisés, d'effémination. Dans *Holoferne*, les Hébreux sont « efféminés » dans la bouche d'Holoferne lorsqu'il se scandalise d'être vaincu par ce peuple :

Holoferne. Qu'un peuple efféminé offusquant la mémoire
De mes faits glorieux, triumphe de ma gloire ?
Qu'un peuple abastardi aise trop follement
Mespriser mon Heraut, et mon commandement,
Sans cognoistre aussi tost que peut l'ire irritée
D'un prince tel que moy ayant l'ame indontée ?¹⁰¹

Dans sa tirade, Holoferne poursuit ce tableau du peuple hébreu en peuple efféminé, en le qualifiant encore d'« accouardi »¹⁰². Or, ce personnage est condamné par la pièce, comme chef orgueilleux et idolâtre. L'effémination n'est-elle d'ailleurs pas un classique attribut du tyran ?

De même, dans *Antigone* de Baïf à la scène 1 de l'acte IV, ainsi que dans *Antigone* de Garnier à l'acte IV, qui tous deux suivent ici Sophocle, lorsque Hémon demande à son père d'épargner Antigone, Créon accuse son fils de subir l'influence féminine. Il l'avertit d'abord :

Créon. Mais garde toy mon fils, que le plaisir des sens
Pour l'amour d'une femme éteigne ton bon sens.¹⁰³

Et chez Garnier :

Gardez-vous, mon enfant, que l'amour d'une femme,
Mortifere poison, pas trop ne vous enflamme.¹⁰⁴

Là où Baïf met l'accent sur la sexualité, Garnier n'évoque que l'amour ; dans les deux cas, les femmes font perdre aux hommes leur raison. Cette règle ne vaut pas seulement pour Hémon, puisque Créon rappelle chez Baïf une règle fondamentale, présentée avec les guillemets de la sentence, dans la conclusion de cette tirade :

« Ainsi faut preter aide à qui doit commander ;
« Et du commandement des femmes se garder.
« Car il vaut beaucoup mieux se ranger sous les hommes,
« Qu'on die que sugets à des femmes nous sommes.¹⁰⁵

La traduction est proche de Sophocle, cependant, dans la France contemporaine de Baïf, ces vers pourraient évoquer la loi salique¹⁰⁶. Chez Garnier, nous lisons :

» Une femme méchante apporte bien du mal
» A celui qu'elle estreint d'un lien conjugal [...].¹⁰⁷

¹⁰¹ Adrien d'Amboise, *Holoferne*, op. cit., fol. 4r°.

¹⁰² *Ibid.*, fol. 4v°.

¹⁰³ Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, op. cit., fol. 74r°. Tout ce passage est traduit assez fidèlement de Sophocle. Voir Sophocle, *Antigone*, op. cit., v. 647-680, p. 96-98.

¹⁰⁴ Robert Garnier, *Antigone*, op. cit., fol. 240v°.

¹⁰⁵ Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, op. cit., fol. 74v°.

¹⁰⁶ Voir *supra*, p. 177-179.

Chez lui, l'idée du gouvernement féminin disparaît, et le propos prend son sens dans le cadre conjugal. Créon ne fait qu'avertir son fils, cependant, au cours du dialogue, Hémon dévoile sa volonté de sauver Antigone. Le tyran transforme alors l'avertissement initial en accusation, qu'il émet d'abord à la troisième personne en s'adressant au chœur, ce qui exclut provisoirement son fils de l'interlocution :

Creon. Cetuy-cy (vous voyez) une femme soutient.
Haimon. Je deffen la raison, ce qui vous appartient.¹⁰⁸

Garnier propose une traduction plus proche de Sophocle :

Cr. Il a soing d'une femme et la sert au besoing.
He. Femme vous seriez donc : car de vous seul j'ay soing [...].¹⁰⁹

La réponse d'Hémon chez Sophocle, et chez Garnier à sa suite, est plus subtile : le fils renvoie au père son accusation, en détournant le contenu du COI « une femme ». Il propose un syllogisme, dont la prémisse se trouve chez son père et qui est, chez lui, ouvert par la conclusion. Le raisonnement est le suivant : si j'ai soin d'une femme, et que j'ai soin « de vous seul », vous êtes une femme ; dans l'édition originale de 1580, Garnier écrivait « vous estes donc une femme »¹¹⁰ : en 1585, en passant au conditionnel, il réduit le caractère offensif de cette réplique. Hémon anticipe l'accusation explicite d'effémination, qui arrive dans les deux pièces quelques vers plus bas. Chez Baïf :

Creon. Méchant et lâche cœur qu'une femme surmonte !
Haimon. De nul acte vilain vous ne me ferez honte.
Creon. Pour elle tout cecy contre moy tu debas.

Et plus bas :

Creon. Toy le serf d'une femme, oses-tu me reprendre ?¹¹¹

Dans ce débat, qui s'écrit en large part au moyen de stichomythies, Créon revient sans arrêt à cet argument *ad hominem*. De même chez Garnier :

Cr. Que tu es abesti des fraudes d'une femme.
He. Cautelle ny malice Antigone ne trame.¹¹²

¹⁰⁷ Robert Garnier, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 240v°. Cela peut également faire écho au remplacement des vers 571 et 573 de Créon, qui présentent, comme le montre Marie-Madeleine Mouflard (*op. cit.*, p. 120), des considérations politiques chez Garnier (fol. 32).

¹⁰⁸ Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 75v°-76r°.

¹⁰⁹ Robert Garnier, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 241v°.

¹¹⁰ Robert Garnier, *Antigone, ou la piété, tragedie de Rob. Garnier conseiller du Roy, et de Monseigneur frere unique de sa Majesté, Lieutenant general Criminel au siege Presidial et Senechaussee du Mayne*, Paris, Mamert Patisson et Robert Estienne, 1580, fol. 33v°. [Consulté en ligne le 08/07/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70809q>].

¹¹¹ Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 76r°. Là encore, la traduction de Sophocle paraît assez fidèle. Voir Sophocle, *Antigone*, *op. cit.*, v. 734-757, p. 100.

¹¹² Robert Garnier, *Antigone*, dans *Les Tragédies de Robert Garnier*, *op. cit.*, fol. 241v°-242r°.

Plus encore chez Garnier que chez Baïf, Hémon conteste implicitement le préjugé qui associe les femmes à la « fraude » et à la tromperie. Créon reprend :

Cr. Esclave effeminé, si tu contestes plus
Je t'envoierai gronder aux infernaux palus.¹¹³

Le participe passé adjectivé « abesty » fait place au participe passé « effeminé », en emploi adjectival et qui est l'épithète d'« esclave », là où Baïf préfère la structure verbale « qu'une femme surmonte » puis le groupe nominal « le serf d'une femme ». L'accusation est cependant similaire dans les deux cas, et issue de Sophocle : pour le tyran Créon, défendre une femme rebelle est une preuve de faiblesse et d'effémination. Ce phénomène est néanmoins moins net chez Garnier que chez Baïf, et, en outre, il est un propos attribuable au tyran : ne doit-on pas considérer que son accusation d'effémination à l'encontre de son fils contribue à le peindre en tyran déraisonnable ? S'il nous semble probable que l'objet de l'accusation se trouve innocenté (les Hébreux et Hémon ne seraient pas censés être perçus comme étant effeminés) nous pouvons aller plus loin : le motif de l'accusation n'est-il pas décrédibilisé ? Si, comme nous le pensons, les propos misogynes ou encore l'accusation d'effémination contribuent au portrait négatif du locuteur, il faut conclure qu'ils sont perçus comme étant idéologiquement contestables.

c. *Hecuba et La Troade : où est l'« execrable sexe » ?*

La Troade de Garnier et *Hecuba* de Bochetel, qui tous deux suivent en partie *Hécube* d'Euripide¹¹⁴, présentent d'autres propos topiques négatifs sur le féminin, qui nous semblent également remis en question par l'agencement dramatique.

Lorsqu'Hécube tente de persuader Agamemnon de la venger de Polymestor¹¹⁵, qui a tué son fils, et qu'il refuse, elle lui demande de lui « en laisse[r] le faix » :

Agamemnon. Mais comment, di le moy, qu'est ce que tu puis faire ?
Prendras tu en ta main espee pour desfaire
Ce barbare cruel : ou si tu recourras
Au venim, ou secours d'autre main tu prendras,
Ou penses tu amys recouvrer en cecy ?
Hecuba. Des Troyennes grand nombre y a en ces trefs cy.
Ag. Des captives dis tu que les Grecs ont en main ?
Hec. Avec elles tueray le meurtrier inhumain.
Ag. Mais comme en femme peult telle force estre mise ?
Hec. Multitude est a craindre, ou astuce est comprinse.
Ag. A craindre voirement, mais le sexe n'appreuve.
Hec. Comment ? de tel exploict n'ont fait Belides preuve ?

¹¹³ *Ibid.*, fol. 242r°.

¹¹⁴ Voir Marie-Madeleine Mouflard, *Robert Garnier*, t. 3 : *Les sources*, op. cit., p. 106-109.

¹¹⁵ Garnier choisit la graphie « Polymestor » et Bochetel « Polymnestor » ; nous conservons l'usage des auteurs dans les citations mais, pour simplifier, nous uniformisons nos commentaires avec l'orthographe de Garnier.

Qui les filz Egyptus en une nuit tuerent :
Et celles de Lemnos tout leur pais vuiderent
De maris.¹¹⁶

Supposant que les femmes ont besoin d'un soutien, Agamemnon sous-entend le lieu commun de la faiblesse des femmes. Les premières possibilités, selon lesquelles elle prendrait elle-même l'épée ou le poison pour mettre à mort Polymestor ne sont envisagées que pour être aussitôt balayées, puisque pour lui, Hécube ne peut agir seule. Or, cette dernière rétorque qu'elle sera aidée « des Troyennes », ce qui surprend Agamemnon parce qu'elles sont « captives » d'abord, et « femme[s] » ensuite. La question « Mais comme en femme peut telle force estre mise ? » peut renvoyer ou bien à la seule Hécube, ou à l'ensemble des Troyennes : c'est cette deuxième interprétation que choisit la reine. Sans nier la faiblesse féminine topique, elle rend compte en effet d'un double moyen de la contourner, éprouvé par Egyptus qui vit ses fils mis à mort par les Danaïdes : le nombre d'abord, la ruse ensuite, autre lieu commun du féminin.

Or, c'est bien la ruse qui conduira le projet de vengeance d'Hécube au succès. Par ruse, elle fait croire à Polymestor que l'or convoité est dans :

le logis, ou nous captives sommes.
Polymnestor. Est ce lieu asseuré ? n'y a il aucuns hommes ?
Hecuba. Nul des Grecs, entre nous y sommes seulement.¹¹⁷

La reine ne ment pas, mais utilise la confiance de Polymestor dans le lieu commun : pour lui, s'il n'y a « aucuns hommes », le lieu est « asseuré », sécurisé. Dans *La Troade*, chez Garnier, l'échange est cette fois concentré sur un seul vers :

Polymestor : Qui maintenant y est ?
Hécube : Des femmes gemissantes.¹¹⁸

L'adjectif « gémissantes » peut se comprendre ou bien comme une épithète de nature – toute femme est par nature gémissante – ou comme un renvoi au statut de captive des Troyennes. Dans tous les cas, il a vocation à rassurer Polymestor. Chez Euripide, c'est Polymestor qui demande à Hécube si les tentes sont « vides de mâles » ; ce n'est donc pas elle qui utilise le lieu commun à ses fins mais lui qui sous-estime de lui-même la force féminine¹¹⁹. Pour expliquer à Polymestor pourquoi elle refuse de le regarder, Hécube lui donne, entre autres, comme argument :

Et considereras

¹¹⁶ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, op. cit., fol. 54. Bochetel paraît suivre Euripide d'assez près. Voir Euripide, *Hécube*, dans *Tome II*, op. cit., v. 876-887, p. 71.

¹¹⁷ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, op. cit., fol. 61.

¹¹⁸ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., fol. 199r°.

¹¹⁹ Voir Euripide, *Hécube*, op. cit., v. 1015-1018, p. 83.

Que la coustume aussi defend aucunement
Aux femmes regarder les hommes droitement.¹²⁰

La reine ruse en utilisant lieux communs et coutumes, et son ennemi tombe dans le piège, comme l'indique la didascalie :

*Durant ce chorus Hecuba avec l'aide des captives Troyennes creve les yeulx
a Polymnestor, et tue ses deux enfans.*¹²¹

Hecuba affirme ensuite au demi-chœur avoir occis les enfants « de [s]a main », mais « avec le bon secours des vaillantes Troyennes »¹²². Aussi, lorsque Polymnestor se lamente de son sort, il est parfaitement conscient d'avoir été vaincu par des femmes :

Polymnestor. Homicides, trop cruelles chiennes,
Malheureuses, malheureuses Troyennes,
Qui m'ont perdu. O traistes inhumainnes ! O les meschantes !¹²³

Chez Garnier, le propos est plus explicitement genré :

Polymnestor. O l'exécrable sexe ! Elles ont mis à mort
Mes enfants innocents, les cruelles furies,
Les pestes, Alecton, brulantes de tûries.¹²⁴

Ce à quoi Hécube répond avec provocation :

Hec. Ce sont là de nos faits, ce sont de nos proüesses.
Ce sont marques de nous et de notre vertu.¹²⁵

Hécube reprend le terme de « vertu » qui peut faire entendre le terme de « vir » – ce qu'il faut peut-être comprendre comme une manière pour la reine de répondre aux propos genrés de Polymnestor. Chez Bochetel, ce dernier indique vouloir se venger de ces « furies »¹²⁶ :

Polymnestor. C'est par trop attendu,
Les femmes m'ont perdu,
Voire femmes captives.¹²⁷

L'adverbe « voire » souligne le scandale que représente ce revirement du sort pour Polymnestor : le statut de « captives » des femmes ajoute encore à la honte d'avoir été vaincu. Il rapporte encore à Agamemnon la « finesse » d'Hécuba¹²⁸, c'est-à-dire sa ruse, puis passe à la généralisation, comme chez Euripide :

¹²⁰ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, op. cit., fol. 59. Voir Euripide, *Hécube*, op. cit., v. 973-974, p. 79.

¹²¹ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, op. cit., fol. 62. Nous employons le terme de *didascalie* puisque, comme l'a montré Véronique Lochert, celles-ci ne sont pas une invention du XVIII^e siècle mais existent déjà, sous diverses formes, à partir du Moyen Âge. Néanmoins, pour une analyse plus rigoureuse de ce procédé, nous renvoyons à sa thèse, *L'Écriture du spectacle*, op. cit.

¹²² Guillaume Bochetel, *Hecuba*, op. cit., fol. 63.

¹²³ *Ibid.*, fol. 64.

¹²⁴ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., fol. 199v°. Voir Euripide, *Hécube*, op. cit., v. 1060 *sqq.*, p. 87. Chez Euripide, le propos ne paraît pas non plus genré.

¹²⁵ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., fol. 200r°.

¹²⁶ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, op. cit., fol. 65.

¹²⁷ *Ibid.*, fol. 66. Voir Euripide, *Hécube*, op. cit., v. 1120-1121, p. 90.

¹²⁸ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, op. cit., fol. 68.

Polymnestor. S'aucun fut qui mesdire
 Jadis ayt voulu des femmes, ou en die
 Mal a present, ou qui cy apres en mesdie,
 En sommaire le tout diray, C'est une sorte
 D'animal, que pareil mer ne terre ne porte.
 Cil qui affaire y a, bien experimenté,
 La tousjours, et sçait bien que je di verité.
 Chorus. Ne di rien d'insolent, et a tes mauulx n'adjouste
 Le sexe femenin, en les accusant toutes :
 Car plusieurs d'entre nous sont de louenge dignes,
 Autres sommes aussi du nombre des malignes.
 Hecuba. Atrides, il seroit aux hommes necessaire
 Que la langue ne peult plus avant que l'affaire [...].¹²⁹

Polymnestor détient la vérité finale (« En sommaire le tout diray ») sur les femmes : « C'est une sorte d'animal », sans équivalent sur terre ou sur mer. Le chœur de Troyennes, qui vient de participer au meurtre de ses enfants et à son énucléation, défend « le sexe femenin » en contestant l'universalité du propos : « plusieurs » femmes sont louables, d'autres sont « malignes ». Réfuter l'universalité de la définition peut sembler être une défense peu virulente, mais l'idée est moins d'indiquer la possibilité d'exceptions que de remettre en question le procédé d'induction. En outre, Hécube à son tour en arrive à des propos généraux, en indiquant le mal qui provient du mensonge des hommes. Dès lors, elle justifie sa propre action : c'est en mentant, en assurant qu'il allait protéger, et avait protégé, Polydore, que Polymnestor a scellé son sort. Chez Garnier, le récit que propose Polymnestor de l'action des Troyennes insiste sur la ruse des femmes :

Poly. Nous entrons en sa tente, où de voix deceptives
 Nous viennent recevoir les Troades captives,
 Abordent par troupeaux, me vont environnant,
 De doucereux propos, feintes, m'entretenant.
 Aucunes mignardant de pareilles feintises
 Mes enfants caressez de mille mignotises,
 Les chargent à leur col, les tirent à l'escart,
 Ce pendant que je suis abusé de leur fard.¹³⁰

Le lexique de la tromperie (« deceptives », « doucereux », « feintes », « feintises », « abusé », « fard ») sature ces quelques vers¹³¹. Si Polymnestor n'y produit pas la longue tirade misogynne qu'il prononce chez Euripide et Bochetel, ce qui nous montre encore la propension de Garnier à effacer les propos de *gender*, l'idée de la méchanceté des femmes reste présente. Or, *in fine*,

¹²⁹ *Ibid.*, fol. 70. Voir Euripide, *Hécube*, *op. cit.*, v. 1177-1188, p. 96, qu'ici Bochetel suit d'assez près. La conjugaison du verbe être dans les deux derniers vers du chœur interroge : pourquoi le chœur passe-t-il de « plusieurs d'entre nous sont » à « Autres sommes aussi » ? Au-delà de la question métrique, le chœur se place-t-il du côté de la malignité ?

¹³⁰ Robert Garnier, *La Troade*, *op. cit.*, fol. 201v°. Comparer avec Euripide, *Hécube*, *op. cit.*, v. 1150-1165, p. 95, qui nous paraît moins insister sur ce lexique de la séduction.

¹³¹ Nous avons étudié le lieu commun de la tromperie, mais du côté de la beauté, *supra*, p. 165-171.

Agamemnon est convaincu par l'argumentaire d'Hécube, et considère qu'elle s'est justement vengée de son ennemi. Polymestor s'avoue donc doublement vaincu :

Polymestor. O dieux, vaincu de femme esclave ainsi que veoy
Il me convient de ceulx qui sont pires que moy,
Cette peine endurer.

Aga. Certes bien justement
Quand ung cas a commis si malheureusement.¹³²

Chez Garnier, Agamemnon y voit l'expression d'une justice à la fois humaine et divine :

Aga. Vous tuastes son fils pour avoir sa richesse,
Et ores de sa mort elle est la vengeresse.
Vous avez le premier une injure commis,
Que rester sans guerdon les grands dieux n'ont permis.¹³³

Hécube n'est que l'agent la punition divine. Ainsi, Polymestor relaie des lieux communs misogynes, mais ceux-ci sont mis en défaut, parce que la pièce donne raison à la reine, notamment par l'intermédiaire d'Agamemnon, qui adopte une position de juge objectif :

Certes il me desplaist juger au mal d'autry,
Toutesfois necessaire il est.¹³⁴

Si le jugement d'Agamemnon favorise Hécube¹³⁵, l'idée qu'elle incarnerait les vices féminins reste propre à Polymestor, personnage polarisé négativement. En outre, le discours topique lui-même se fait outil dramatique, puisqu'il est l'un des moyens de la ruse – ce phénomène nous montre à quel point le lieu commun, dès Euripide, peut devenir l'un des objets de la représentation.

3. Les tragédies bibliques : une question trop humaine ?

Deux tragédies bibliques présentent différemment la décrédibilisation des propos de genre : elles en font une question humaine, délaissée des personnages envoyés par Dieu.

a. *David triomphant : des femmes vaines et curieuses ?*

D'après l'analyse de Damon Di Mauro, la trilogie de Des Masures présente une « unité religieuse » et vise à livrer une « triple théorie du péché », en examinant

¹³² Guillaume Bochetel, *Hecuba*, op. cit., fol. 73. Voir Euripide, *Hécube*, op. cit., v. 1254, p. 101. L'éditeur moderne attribue ce vers à Hécube mais indique que certains manuscrits la donnent à Agamemnon.

¹³³ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., fol. 202r°. Chez Euripide, Agamemnon émet le même jugement, voir *Hécube*, op. cit., v. 1240-1251, p. 228.

¹³⁴ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, op. cit., fol. 72. Voir Euripide, *Hécube*, op. cit., v. 1240-1241, p. 101.

¹³⁵ Tiphaine Karsenti a montré que Garnier s'oppose en cela à Filleul, qui prend l'histoire d'Hécube au moment où elle tue Achille pour que Polyxène n'ait pas à l'épouser. Elle écrit par exemple : « dans les deux pièces, on peut lire un verdict contraire : une condamnation implicite de l'acte chez Filleul, une légitimation du crime chez Garnier », voir Tiphaine Karsenti, « Hécube entre excès et exception. La tragédie comme outil d'expression du deuil au temps des guerres de religion », *Littérales*, n° 42 : « Les extrémités des émotions. Du spectaculaire à l'inexprimable. Actes du colloque international des 23 et 24 mars 2007 (Université Paris Ouest Nanterre La

successivement le péché d'orgueil dans *David combattant*, le péché lié à la vue dans *David triomphant*, le péché de chair enfin dans *David fugitif*¹³⁶. Ruth Stawarz-Luginbühl considère que le thème de la « vanité des apparences [est] le véritable fil directeur de la trilogie » mais prend un aspect particulier dans *David triomphant*, où « la tentation des apparences change de nature et porte désormais [...] sur le *jucundum visu*, dont les femmes constituent le symbole le plus évident »¹³⁷. En effet, si la deuxième pièce s'intéresse plus particulièrement au péché de vue, elle est la seule à intégrer à son personnel dramatique des personnages féminins : Achinoam la reine, ainsi que Mérob et Michol, les filles de Saül¹³⁸. Elle comporte également un chœur féminin, la « troupe des filles d'Israël », contrairement aux deux autres pièces qui présentent des chœurs masculins. Si, en dehors du chœur, les femmes restent minoritaires (onze hommes individualisés et Satan sont présents sur la scène face aux trois femmes), cette pièce, qui propose, contrairement aux deux autres, une intrigue amoureuse, est fortement marquée par le féminin :

Et dans ce deuxième volet du triptyque, qui seul contient des rôles féminins, une certaine misogynie se déclare.¹³⁹

Si cette tragédie porte sur le péché de vue et met en scène des femmes, vise-t-elle à condamner les femmes, représentantes d'une vanité mondaine qui s'opposerait à la foi profonde de l'exemplaire David ?

Dans la pièce, le mariage de David est un enjeu important puisqu'il rend compte du revirement de Saül : souhaitant d'abord offrir la main de Mérob à David pour son combat contre Goliath, il lui refuse finalement sa fille et le condamne à l'exil. La question amoureuse est présente dans la source biblique, mais Des Masures l'approfondit. Nous sommes ici au moment qui suit l'imprudence de la troupe des femmes qui compare Saül à David en donnant l'avantage au second, et Saül veut déjà perdre David :

Dont dit Saul a David : Voicy, je te donneray ma grande fille Merob a femme, tant seulement sois moy ung filz vertueux, et meine les batailles du Seigneur. Car Saul disoit : Ma main ne soit point sur luy, mais la main des Philistins soit sur luy. Et David dist à Saul : Qui suis je, et quelle est ma vie, et la lignee de mon pere en Israel : que je doive estre gendre du roy ? Le

Défense) », dir. L. Picciola et B. Boudou, 2008, p. 45. De notre côté, nous serions plus nuancée concernant la vision d'Hécube chez Filleul.

¹³⁶ Damon Di Mauro, « L'unité religieuse des *Tragédies Sainctes* de Louis des Masures », *BHR*, t. 64, n°2, 2002, p. 271-294.

¹³⁷ Ruth Stawarz-Luginbühl, « En attendant Dieu. Les *Tragedies sainctes* de Louis des Masures (1566) : une dramaturgie et une spiritualité de l'*expectatio* », *Travaux de Littérature*, dir. O. Millet, n° XXI : « La spiritualité des écrivains », 2008, p. 74.

¹³⁸ Dans *David Fugitif*, ces personnages féminins disparaissent de la scène mais sont évoqués au tout début de la pièce. On apprend alors que Michol a entre temps été donnée à Phaltiel, conformément au récit biblique. Voir *David Fugitif*, *op. cit.*, fol. 186.

¹³⁹ Damon Di Mauro, « L'unité religieuse des *Tragédies sainctes* », *op. cit.*, p. 278-279.

temps escheut qu'on devoit donner Merob fille de Saul a David ; on la donna pour femme a Adriel Meholabite. Et Michol l'autre fille de Saul print David en amour. Laquelle chose on annoncea a Saul ; et la chose luy pleut. Dequoy dist Saul : je luy bailleray icelle : affin qu'elle luy soit en ruine : et que par ce la main des Philistins soit sur luy.

David refuse d'abord, mais part ensuite tuer les Philistins et revient avec les cent prépuces :

Saul lui donna a femme sa fille Michol : et apperceut Saul et cogneut que le Seigneur estoit avec David ; et l'aymoit Michol fille de Saul.¹⁴⁰

Dans la source biblique, David prend Michol pour femme et celle-ci tient un rôle important puisqu'elle sauve David durant la nuit. Chez le dramaturge, l'épisode de sauvetage nocturne disparaît, cependant il développe l'intrigue amoureuse, en lui dédiant des monologues et des dialogues, par exemple entre Doeg et Phaltiel à la séquence III :

Doeg. A marier n'y a que deux pucelles.
Vous estes trois et au parti d'icelles
Tu n'es qu'un tiers et dernier poursuivant.¹⁴¹

Chez ce personnage, qui est plutôt dévalorisé par la tragédie, l'intrigue se résume à son versant amoureux, qui se joue entre Michol (qui aime David) et Mérob d'un côté, et de l'autre David, Adriel et Phaltiel, les deux derniers étant amoureux de Mérob.

Or, cette pièce présente plusieurs discours sur le féminin, et notamment le lieu commun de la vanité des femmes, autour du triomphe qui accompagne le retour des guerriers vainqueurs des Philistins. Voulant hâter le retour, Abner déclare :

Abner. Les femmes ont tousjours plus que les hommes
Faute et besoin d'heure pour se parer.
A leurs cheveux en grèves separer,
La bandelette attacher haute et basse,
Peigner, coiffer, mirer, un an se passe.¹⁴²

Abner emploie le présent gnominique renforcé par l'adverbe « tousjours » qui élimine la possibilité d'exceptions, et compare deux catégories générales, « les hommes » et « les femmes », avec l'article défini à valeur générique. Il achève son propos avec une accumulation asyndétique « Peigner, coiffer, mirer » qui mime la succession des actions, puis résume l'ensemble par une hyperbole, « un an se passe », qui tire ce propos vers la satire. De même à la séquence III, les personnages masculins réaffirment le lieu commun lorsque David se réjouit que le soleil marque leur retour :

Abinadab. Les dames ont plaisir en ce temps beau
De ne voir point aujourd'hui tomber d'eau
Sur leurs habits, et somptueux atours.
Melchisua. Mais de n'avoir qui empesche les tours,

¹⁴⁰ *Samuel I*, 18, dans *La bible qui est toute la sainte esriture*, op. cit., fol. LXXXIV r° et v°.

¹⁴¹ Louis des Masures, *David triomphant*, op. cit., fol. 136.

¹⁴² Louis des Masures, *David Triomphant*, op. cit., fol. 113.

Et les retours, que toutes à la danse
Elles feront, par commune accordance.
Abner. Je croy que gran est le desir en elles
De voir les jeux, et festes solennelles.

Jusqu'ici, les trois personnages ne font que commenter la situation (« aujourd'hui ») et anticiper le comportement de femmes précises, représentées sur scène par la troupe des filles d'Israël. Le propos se généralise ensuite :

Jonathan. Des femmes est la nature, d'aimer
Plustost et mieux cinq festes à chommer
Qu'un jour ouvrier, tant soyent bonnes ouvrieries
Ou pour danser ou pour être gorrieries.
Abinadab. Leur nature est d'aimer nouvelles choses
Plustost que d'estre au fons des chambres closes.
L'œuvre à tous coups laissent les mesnageres
Pour courir voir les choses estrangeres.
Melchisua. On ne saurait juger (à leur desir
Considerer) en quoy plus de plaisir
Elles prendront, ou à la danse ronde,
Ou à parer la cheveleure blonde
Et à l'envi la monstrier bien coiffée,
Ou bien à voir la teste et le trophée
Du Philistin. Leur coustume est d'avoir
Fort grand plaisir à telles choses voir.

Ce propos, prononcé au présent gnomique, prétend définir en général la « nature » ou encore la « coustume » des femmes. Jonathan revient sur leur nature frivole et Abinadab insiste sur leur curiosité. Melchisua évoque quant à lui une possible contradiction entre la propension naturelle des femmes à la vanité, qui les conduirait à se préparer longuement, et leur nature curieuse qui devrait les faire « courir » pour voir la tête de Goliath. Dans tous les cas, c'est le péché de vue qui est imputé aux femmes, qu'elles en soient l'objet ou le sujet. Cependant, David ne reprend justement pas à son compte le propos de genre puisqu'il répond ceci :

David. Nostre bon Dieu, par sa bonté, leur doint
Qu'à vanité l'œil ne s'amuse point,
Et que le cœur d'estre arrêté se garde
A ce qu'on peint, qu'on habille, qu'on farde.
Trop le penser humain se rend sujet
(Sans autre égard quelconque) au seul objet
Qui se présente : et le vouloir credule
Du seur et vray volontiers se recule,
Pour au mensonge et au faux se renger.¹⁴³

Dans sa bouche, la vanité concerne l'ensemble du genre humain. C'est qu'en effet, les personnages qui discutent sur le féminin dans la pièce ne sont pas les personnages valorisés, hormis Jonathan peut-être. Dès lors, un premier doute est jeté sur la véracité de cette topique.

¹⁴³ Louis des Masures, *David triomphant*, op. cit., fol. 142-143.

En outre, les femmes présentent sur la scène ne correspondent pas, dans leurs actes ou dans leurs discours, au lieu commun de la femme vaine. Lorsqu’Achinoam prépare ses filles au banquet, elle élabore pour elles un code de conduite guidé par la chasteté :

Achinoam. Ne soyez point ressemblables à celles
Qui n’ont rien moins que maintien de pucelles
Quand se trouvant aux festes, bien parees,
Font voir à tous leurs faces esgarees.
Vous en ce point legeres ne soyez.

La reine demande à ses filles de se distinguer d’une catégorie de filles (« celles qui ») par leur conduite, et invoque notamment l’importance de la réputation :

Car (croyez-moy) celles que vous voyez
Tant appeter d’estre et se monstrent belles,
On a tousjours mauvaise estime d’elles.
Mais celles-la qui la contenance ont
D’honneste grace, et plus rassises sont,
Tant en parler, comme en gestes de corps,
Dire on ne peut de telles filles, fors
Honneur et bien : et par tout on leur donne
Louange, bruit, reputation bonne.
Car le parler, et la façon modeste,
Du cœur rassis souvent l’honneur atteste.
De toute fille, et de toutes leurs mœurs
Les gens ainsi font diverses rumeurs.
De deviser tousjours ont souvenance
Selon qu’on voit la grace et contenance
Bonne ou mauvaise.

Achinoam oppose deux catégories de filles, celles qui sont vaines et ont mauvaise réputation, et les autres, caractérisées par l’« honneste grace » et la bonne réputation. Elle lie le comportement honorable et le « cœur rassis » : l’apparence n’est pas le seul objectif de ces recommandations. Achinoam développe ensuite une autre idée :

Or si tant sont reprises
De toutes parts, les filles mal apprises,
Plustost on donne, et à bonne raison,
Honneur ou blasme aux filles de maison,
Qu’à celles-la qui ne sont point tenues
De lieu si haut, et qui sont moins cognues.
Parquoy tousjours, filles, donnez-vous garde
Que ne soyez à toute gent langarde
Occasion de mesdire de vous.
Faites toujours que vous soyez de tous
Comme de sang, de nom royal trouuees
Car de plus pres vous estes observees.¹⁴⁴

La reine oppose les « filles mal apprises » aux « filles de maison », catégorie dans laquelle ses filles doivent se reconnaître. Le comportement est le miroir du « sang » royal, d’autant plus

que les filles de condition royale sont observées « de plus près » que les autres. Ainsi, si Achinoam insiste sur l'apparence que ses filles doivent avoir en public, c'est tout différemment des hommes de la pièce. L'idée n'est pas de se « désirer belles », mais au contraire d'avoir une apparence « modeste ». En outre, cette attitude chaste est rendue nécessaire par la propension des « gens » à médire et à faire « diverses rumeurs », à faire preuve donc de curiosité et de vanité. La reine complète :

Ce n'est encore assez, mes filles cheres,
Que de monstrier humbles et belles cheres.
Mais il convient que du cœur au dedans
Soyent engendrez les effects evidens,
Soit le cœur pur, net et sans vilenie.
[...] Soit le Seigneur votre conduite : et face
Que vostre cœur tousjours devant sa face
Soit pur et droit. Que la feste presente
Soit de tout vice et déshonneur exempte.
Soyez exemple, en vous maintenant bien,
De maintien chaste et de filles de bien.¹⁴⁵

Les « humbles et belles cheres » ne suffisent pas : il faut que le « cœur » suive cette apparence de chasteté, parce que l'apparence modeste n'a aucune valeur sans la vertu. Nous sommes loin des commentaires satiriques des hommes sur la vanité des femmes. Cependant, Des Masures fait jouer une topique contre une autre : les hommes accusent les femmes de vanité et celles-ci revendiquent leur chasteté. En outre, Achinoam met ses filles en garde contre un comportement qu'elle estime répandu chez les femmes, puisqu'elle dénonce le comportement de « celles qui » se comportent avec une trop grande légèreté. Si Mérob et Michol doivent être des « exemples » de chasteté, elles sont dès lors des exceptions ; du moins, la dimension sociologique est capitale : comme filles royales, elles doivent se distinguer des filles du peuple. Dès lors, le discours misogyne des hommes n'est qu'en partie contredit : les femmes dont ils proposent la satire sont reconnues par Achinoam comme un modèle existant, mais duquel ses filles doivent s'éloigner. D'ailleurs, la troupe des filles qui se réjouit de voir la tête de Goliath ne prouve-t-elle pas la véracité des propos tenus plus tôt par les hommes ? Elle s'exprime ainsi :

Troupe. Soit toute en plaisir la feste.
Soit ample et gay le festin
Demie troupe. David rapporte la teste
Du superbe Philistin.
Troupe. La teste il rapporte
Au glaive tortu.
Demie troupe. De dieu la main forte

¹⁴⁴ Louis des Masures, *David triomphant*, op. cit., fol. 153-154.

¹⁴⁵ *Ibid.*, fol. 154.

A fait grand'vertu.¹⁴⁶

Le chœur s'intéresse, comme l'avait prévu Melchisua, à la tête de Goliath. C'est ce même chœur qui, par son imprudence, déchaîne la colère de Saül contre David, en chantant :

Chantez, filles de la ville,
Saul en a tué mille,
Et David, homme plus fort,
En a mis dix mille à mort.¹⁴⁷

Les filles royales ne seraient-elles que des exceptions face au commun des femmes, dont la troupe serait un meilleur exemple ?

Si l'on observe l'évolution de l'intrigue amoureuse, la question de la vue prend une autre dimension. Michol prétend devant sa sœur être trop jeune pour connaître l'amour¹⁴⁸, mais révèle dans un monologue de la séquence III ses sentiments pour David :

Michol. Que peut ce estre (mon Dieu) que j'ay en la pensee ?¹⁴⁹

L'adresse immédiate à Dieu ainsi que la mention de la « pensée », et non du cœur, rendent compte de la nature supérieure de cet amour pour David, dont elle décrit les maux et les symptômes : la perte du sommeil, le souci continu, la crainte que David épouse sa sœur. Si ces thématiques peuvent renvoyer à un discours amoureux topique, c'est d'une manière parfaitement anti-pétrarquiste. Michol a bien une « amoureuse plaie » mais elle précise : « Que je sens en l'esprit ». Et surtout, elle s'interroge :

Mais peut-on bien aimer celui que point encore
On n'a veu ni cognu ?¹⁵⁰

Contre le *topos* courtois puis pétrarquiste de l'amour qui passe par l'œil, Michol aime David sans l'avoir vu ni connu : « [l']enjeu est celui d'une véritable rééducation du regard, capable de bouleverser les repères dans le domaine de l'amour humain »¹⁵¹. Comprenant mal la nature de ce qu'elle ressent, Michol reconnaît une « maladie » et demande à Dieu son aide¹⁵², parce qu'elle craint que l'amour augmente à la vue de David :

Que si ce que je sen est amour, et à l'œil
N'ay encor' veu celui qui me cause ce deuil,
Que sera-ce de moy, quand je verray la grace

¹⁴⁶ *Ibid.*, fol. 162.

¹⁴⁷ *Ibid.*, fol. 160 *sqq.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, fol. 126.

¹⁴⁹ *Ibid.*, fol. 150.

¹⁵⁰ *Ibid.*, fol. 152.

¹⁵¹ Ruth Stawarz-Luginbühl, « En attendant Dieu », *op. cit.*, p. 72. Sur cette question voir également Ruth Stawarz-Luginbühl, *Un Théâtre de l'épreuve. Tragédies huguenotes en marges des guerres de religion en France (1550-1573)*, Genève, Droz, 2012, p. 548-550. Elle considère que cette vision anti-pétrarquiste de l'amour chez Michol fait de celle-ci le double de David.

¹⁵² Louis des Masures, *David triomphant*, *op. cit.*, fol. 152.

Telle qu'on dit qu'il a ?¹⁵³

Le syntagme « et à l'œil » est mis en valeur par la versification, puisque le rythme de l'alexandrin est cassé par la coupe forte à la virgule qui ouvre syntaxiquement un nouveau segment de phrase. Peut-être y a-t-il un jeu sur l'attente créée par ce contre-rejet : si l'amour vient topiquement de l'œil, le verbe *voir* est nié au début du vers suivant. En outre, c'est la « grace » de David qui est COD du verbe *voir*, et c'est elle qui, d'après Michol, augmentera son amour pour lui. Or, ce que la jeune femme avait prévu arrive, puisqu'après l'avoir rencontré, elle rapporte dans un nouveau monologue l'embrasement amoureux :

J'aimoy desja David oyant sa renomme.
Mais dés que je l'ay veu, combien s'est enflammee
L'amour conceue en moy ?¹⁵⁴

Michol ne précise pas ce qui renforce son amour, mais rappelle que, s'il s'enflamme à la vue de David, il existait déjà avant. La mention de la « renommée » ne doit pas non plus, semble-t-il, faire conclure à la vanité du sentiment. Michol aime David pour sa réputation de vertu et de bonté, au-delà des questions de rang qui font que ce mariage pourrait être mal assorti :

D'Israel sommes nous enfants, et lui et moy :
Servans au mesme Dieu sous une mesme Loy.¹⁵⁵

Cette indifférence pour la naissance de David l'oppose d'après elle à sa sœur, qu'elle accuse d'une certaine vanité :

Elle regarde aux biens, aux titres, aux maisons.
Moy, la vertu j'oppose à toutes ces raisons.¹⁵⁶

Ces deux vers font écho à la scène de dialogue entre les deux filles à la séquence II. Dès leur apparition, les deux jeunes femmes évoquent David, censé épouser Mérob. Or, celle-ci insiste immédiatement sur la beauté de David :

Merob. Ceux qui viennent du camp, ma sœur,
Content de David, que pour seur
En Israel n'y a point d'homme
Si bien formé de taille, comme
On le voit, ne qui ait le corps
De membres si vaillans et forts.

Ce à quoi Michol répond :

Michol. Mais sur tout ce qu'on m'a conté
De lui, me plaist une bonté
Qu'on dit en lui être fort grande.¹⁵⁷

¹⁵³ *Ibid.*, fol. 152.

¹⁵⁴ *Ibid.*, fol. 166.

¹⁵⁵ *Ibid.*, fol. 151.

¹⁵⁶ *Ibid.*, fol. 151.

¹⁵⁷ *Ibid.*, fol. 113-114.

Dès lors, faut-il opposer une Mérob vaine à une Michol vertueuse et profonde ? Merob allait pourtant dans le sens de sa sœur :

Merob. A la bonté richesse rare,
Autre vertu ne s'accompare.

Les seuls propos qui confirmeraient la vanité de Mérob sont les suivants :

Merob. Mais tant vous en puis-je bien dire,
Que selon moy, c'est bien raison
Que j'aye un Prince de maison.¹⁵⁸

Les deux sœurs sont construites en contraste, mais l'accusation de Michol, pour qui sa sœur est conduite par la vanité, n'est pas tout à fait confirmée dans les faits. Il faut peut-être y voir la représentation d'une rivalité entre les sœurs, puisque Michol aime l'homme à qui, selon toute logique, sa sœur est promise. Une certaine ambiguïté demeure pour ce qui est de Mérob, de même que pour la troupe des filles d'Israël. En effet, le dialogue des deux sœurs est suivi d'un éloge par la troupe de la beauté de David : elle évoque d'abord les rumeurs qui portent sur son visage (« la cheveleure blonde / D'or lui crespit la teste et le menton ») ainsi que sur la grâce de son corps¹⁵⁹. Doit-on conclure alors à la vanité de la troupe ? Celle-ci achève cependant son évocation avec l'idée que David « merite nom royal » par sa « prouesse exquise » et « sera mari loyal »¹⁶⁰ : le rang compte moins pour la troupe que l'action honorable de David. Si une forme de vanité apparaît peut-être, elle n'est pas le fin mot de l'admiration que la troupe, ou Mérob, ressentent pour David.

Au contraire, le monologue d'Adriel est en grande partie consacré aux jeux de regards supposés entre Mérob, qu'il aime, et lui-même :

Adriel. Seulement ay-je peu, à cause de sa mere,
Lui faire au destourné, signe de l'œil, à quoy
Elle ne respondant, son œil a tenu coy,
Combien qu'elle m'ait veu. C'est cela, c'est cela.
C'est ce que j'ay pensé. Car apperceu elle a
Le signe que j'ay fait, sans me rendre aucun signe.¹⁶¹

Adriel en tire l'idée que Mérob veut épouser David : pour lui, tout se joue dans le regard. Quant à Phaltiel, il développe moins un vrai discours amoureux qu'il n'évoque avec Doeg les stratégies qui pourraient lui faire obtenir la main de Michol¹⁶². Seule Michol propose un discours alternatif au discours amoureux pétrarquiste fondé sur la vue. L'antiféminisme

¹⁵⁸ *Ibid.*, fol. 124.

¹⁵⁹ *Ibid.*, fol. 127.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, fol. 131-132.

¹⁶² *Ibid.*, fol. 135-136.

apparent serait donc contredit, du moins nuancé par la pièce, puisque Des Masures oppose au pétrarquisme une forme d'amour supérieure portée par une femme¹⁶³.

Deux conclusions peuvent s'imposer à la lumière de ces analyses. Des Masures pourrait relayer les discours topiques misogynes pour montrer leur champ d'application (vanité et imprudence de la troupe des filles, vanité de Mérob) ainsi que les possibles exceptions, permises peut-être par le statut royal d'Achinoam et de Michol. Dès lors, tout en constatant que la topique misogyne se vérifie majoritairement, Des Masures indiquerait des exceptions possibles, incarnées par des femmes de haut rang. Il nous semble cependant que cette interprétation est insuffisante. Voici la fin du monologue de Satan à la séquence II, lorsqu'il anticipe une possible victoire de David :

Satan. Que si tant fort il m'est contraire
Qu'à moy je ne le puisse attraire,
Au moins me sera-ce plaisir
Cognoistre des miens le desir
A l'opprimer, et de voir comme
A tout malheur s'adonne l'homme.¹⁶⁴

C'est le mot « homme », dans son acception ici non genrée, qui achève le monologue. Bien plus qu'à condamner les femmes, la pièce s'attache à montrer la puissance de Satan sur les faibles ainsi que la force des humains qui mettent leur foi en Dieu. Si la troupe des filles d'Israël déclenche la catastrophe, c'est parce que Satan enflamme la jalousie de Saül : juste après le chant de la troupe qui loue David et le compare à Saül, Satan souffle à Saül ses mots et montre son pouvoir sur lui¹⁶⁵. La polarisation axiologique de cette pièce ne se fait pas autour de la distinction entre les hommes et les femmes mais autour de la distinction entre les bons guidés par Dieu et les mauvais à qui Satan souffle actes et mots¹⁶⁶. Comme les filles royales font exception par rapport à la sotte vanité des femmes du commun, David se distingue des autres hommes guidés par le mal. Au-delà de la question du *gender*, c'est l'opposition du peuple élu par Dieu au peuple païen guidé par Satan que met en scène la pièce. Cependant, la présence des discours sur le *gender* montre que ceux-ci intéressent Des Masures : à l'époque de la querelle des femmes, montrer que la différence entre hommes et femmes ne peut s'associer simplement à une répartition genrée de vices et de vertus est peut-être déjà une prise de parti. Si la seule des trois pièces qui examine le péché de vue est

¹⁶³ Rappelons que l'anti-pétrarquisme est affirmé dans le paratexte et est un enjeu important du projet de Des Masures. Voir *supra*, p. 94-97.

¹⁶⁴ Louis des Masures, *David triomphant*, *op. cit.*, fol. 134.

¹⁶⁵ *Ibid.*, fol. 163-164.

également la seule à mettre en scène des femmes, ce n'est donc pas pour condamner purement et simplement le féminin comme étant du côté de la vanité et de la curiosité : ce péché concerne l'ensemble de l'humanité et n'est contrarié que par la foi en Dieu.

b. Baptistes : que penser du gouvernement des femmes ?

Baptistes est une tragédie néolatine de George Buchanan qui n'a pas reçu de traduction française dans la chronologie délimitée par notre corpus, puisqu'une première traduction de Roland Brisset est imprimée à Tours en 1589 et une deuxième de Pierre de Brinon est imprimée à Rouen en 1613¹⁶⁷. Si Buchanan est un auteur de tragédies néolatines, il est aussi, et avant tout peut-être, un professeur et un précepteur : l'hypothèse de la critique est que ses quatre pièces auraient été écrites durant ses années de régence au collège de Guyenne à Bordeaux (entre 1539 et 1542 puis entre 1545 et 1547). En outre, il est nommé précepteur de Jacques VI en 1570 et c'est à lui qu'est dédiée *Baptistes*. Buchanan est engagé dans la politique de son siècle : il écrit plusieurs textes à caractère politique, et propose notamment un traité politique sous forme de dialogue, le *de Iure Regni apud Scotos dialogus*, qui paraît en 1579, qui théorise le droit de résistance contre les tyrans, et dont la critique a montré qu'il fonctionne en diptyque avec *Baptistes*¹⁶⁸. Or, Buchanan entretient un rapport ambivalent vis-à-vis de Mary Stuart : s'il est au départ proche d'elle, il s'en éloigne drastiquement au moment du meurtre de son époux, jusqu'à rédiger une accusation contre elle en vue de son procès¹⁶⁹. *Baptistes* n'est pas une pièce à clef, et il serait trompeur de chercher Mary Stuart dans l'épouse d'Hérode ; si la pièce publiée en 1577 fait forcément écho au procès de Mary Stuart, la représentation de l'assassinat de Jean-Baptiste dépasse le simple commentaire de l'actualité politique et, comme la critique l'a montré, permet de proposer une réflexion

¹⁶⁶ Sur cette question voir Claudie Martin-Ulrich, « Le spectacle de la foi. Conseil et édification dans les *Tragédies saintes* de Des Masures », dans *Éthiques et formes littéraires à la Renaissance. Journée d'études du 19 avril 2002*, dir. B. Méniel, Paris, Champion, 2006, p. 159-173.

¹⁶⁷ Roland Brisset, *Baptiste*, dans *Le premier livre du théâtre tragique de Roland Brisset, op. cit.*, fol. 244-311 ; Pierre de Brinon, *Baptiste ou la calomnie, tragedie traduite du latin de Buchanan par Pierre de Brinon*, Rouen, J. Osmont, 1613. [Consulté le 01/03/2011. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k700639>].

¹⁶⁸ Voir par exemple Carine Ferradou, « Jean-Baptiste ou la remise en cause des autorités politiques et religieuses dans *Baptistes*, tragédie néo-latine de George Buchanan (1577) », *Anglophonia, French Journal of English Studies*, vol. 17 : « Protestantisme(s) et autorité », 2005, qui voit *Baptistes* comme une « transposition dramatique » des thèses développées dans le *De Jure regni*, p. 54 ; Roger A. Mason. (dir.), *Scots and Britons. Scottish political thought and the union of 1603*, Cambridge University Press, 1994, part II « George Buchanan, p. 98-99 ou Ian Dalrymple McFarlane, « George Buchanan and European Humanism », *The Yearbook of English Studies*, vol. 15 : « Anglo-French Literary Relations Special Number », 1985, p. 39.

¹⁶⁹ George Buchanan, *Detectio Mariae Reginae Scotorum*, dans *The Tyrannous reign of Mary Stewart. George Buchanan's account*, trad. W.A. Gatherer, Edinburgh, University Press, 1958, p. 163-180.

engagée sur la tyrannie¹⁷⁰. Or, cette réflexion se concentre sur la figure d'Hérodiade plus que sur celle d'Hérode, puisque la reine oblige son époux, avec l'aide de sa fille, à mettre à mort Jean-Baptiste. Plusieurs propos de genre sont tenus dans la pièce, sur Hérodiade et sa fille. La reine elle-même marque une concurrence des devoirs de genre et des devoirs politiques, mais fait primer les devoirs politiques. À la séquence 7, revenant sur l'image publique que lui rapporte la condamnation de Jean-Baptiste, elle déclare :

*Regina. turpe est esse atrocem feminam,
turpe, nisi reges esse inultos turpius
foret.*¹⁷¹

La notion de honte (« *turpis* ») insiste sur la norme sociale. Hérodiade comprend que son inflexibilité vis-à-vis de Jean-Baptiste, est inconvenante, puisqu'une femme n'est pas censée être « *atrox* ». De même, lorsque la Jeune Fille demande à son père Hérode de mettre à mort Jean Baptiste à la séquence 8, le roi constate la discordance :

*Her. Quod verbum ab ore temere tibi, virgo, excidit ?
Puell. Non temere. Her. Donum virgini indecens petis.
Puell. Non indecorum est facinus hostem perdere.*¹⁷²

Le roi constate le décalage entre les attentes liées au genre – ainsi qu'à l'âge, pour la Jeune Fille qui est encore une « *virgo* » contrairement à Hérodiade, sa mère – et le comportement des femmes de la pièce. Pour Hérode, la demande de sa fille est « *indecent* », ne convient pas à une jeune fille. Mais pour la Jeune Fille, double parfait de sa mère, les devoirs politiques priment : c'est le rapport à l'ennemi publique (« *hostis* ») qui justifie l'inflexibilité. Dès lors, les deux femmes auraient un comportement déviant par rapport aux normes du genre mais, qui correspondrait aux exigences de leur fonction politique. Ainsi, les attentes du féminin et celles du statut du gouvernant seraient incompatibles. Leur conclusion n'est cependant pas qu'il faut écarter les femmes du pouvoir, mais qu'une femme au pouvoir doit oublier sa féminité, ce qui est peut-être une réponse moins française qu'anglosaxonne¹⁷³.

¹⁷⁰ Voir par exemple Carine Ferradou, « Jean-Baptiste ou la remise en cause des autorités politiques et religieuses dans *Baptistes*, tragédie néo-latine de George Buchanan (1577) », *op. cit.*

¹⁷¹ George Buchanan, *Baptistes*, *op. cit.*, v. 1179-1180, p. 133 : « La Reine. C'est une honte d'être une femme inflexible. / C'est une honte, à moins que ce ne soit une plus grande honte que les rois / Restent sans vengeance ».

¹⁷² *Ibid.*, v. 1197-1199, p. 129 : « Hér. Quel propos est sorti à la légère de ta bouche, jeune fille ? / JF. Pas à la légère. Hér. le présent demandé ne sied pas à une jeune fille. / JF. Ce n'est pas un acte malséant de faire périr un ennemi ».

¹⁷³ À ce sujet, nous pouvons évoquer les mots d'Elizabeth I^{ère} prononcés lors du discours de Tilbury : « *I know I have the body of a weak and feable woman, but I have the heart and stomach of a king, and a king of England too.* », cité par Claudie Martin-Ulrich, *La Persona de la princesse au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 377 (« Je sais que j'ai le corps d'une femme faible et délicate, mais j'ai le cœur et l'estomac d'un roi, et même d'un roi d'Angleterre »).

Or, la pièce condamne les femmes qui mettent à mort Jean-Baptiste. Dès lors, ces femmes ne se trompent-elles pas sur la définition des devoirs du *gender* ? Au début de la pièce, seul avec Jean-Baptiste, Hérode proposait une autre interprétation :

*Her. Non est quod id te moveat aut novum putes,
Si laesa mulier nobilis dives potens,
Regina denique, gravius aequo irascitur.*¹⁷⁴

D'après lui, son épouse n'est pas un contre-modèle de femme : c'est parce qu'elle est une femme noble, riche, puissante, une reine enfin, qu'elle se met en colère. Nous retrouvons le lieu commun de la femme sans raison, décuplé par sa puissance. Dès lors, le comportement d'Hérodiade ne serait pas tant discordant que concordant avec les attentes du genre : on ne peut rien attendre d'autre d'une reine outragée. Personnage mouvant et indécis, Hérode hésite cependant. Plus loin, lorsqu'il s'indigne de la demande de sa fille, il juxtapose les deux interprétations, celle de la concordance et celle de la discordance :

*Herode. Itane ? sicne oportuit
jurasse temere, sic puellae me meam
obstringere fidem, salutem regnum opes
vitam necemque feminae committere ?
Reg. Promissa regum certa firmet veritas.
Her. Quando negare non licet, quod modo licet
admoneo rursum et oro ne quid sanguine
sexuque vestro et regio culmine parum
dignum patrare cogat iracundia.*¹⁷⁵

Le roi fait cohabiter les deux interprétations : il n'aurait pas dû confier son royaume à une femme, parce qu'une femme est irrationnelle. Plus bas, cependant, il considère que ce comportement est indigne du sexe, du rang, du sang d'Hérodiade : une reine devrait donc agir autrement. Hérode fait peut-être ici sentir la différence entre la définition de la reine idéale et la réalité. La réponse serait peut-être assez subtilement celle d'un décalage entre la nature des femmes, constituée d'une potentialité furieuse, et le comportement social attendu d'elle – dès lors, l'idée implicite serait que la société réprime l'ardeur naturelle des femmes. Le propos est essentialisant, puisque les femmes sont toujours potentiellement furieuses, mais il rend compte aussi du caractère social du *gender*.

¹⁷⁴ George Buchanan, *Baptistes*, op. cit., v. 407-409, p. 109 : « Ceci n'est pas de nature à t'affecter ou à te paraître singulier / Qu'une femme noble, riche, puissante, qui a été offensée, / Une reine enfin, s'emporte plus violemment que de raison ».

¹⁷⁵ *Ibid.*, v. 1246-1254, p. 135 : « Her. Eh quoi ! il n'aurait pas fallu qu'ainsi / Je jure à la légère ? Ni qu'ainsi j'engage envers ma fille ma / Propre parole ? Ni que mon salut, mon royaume, mes richesses, ma / Vie et ma mort, je les confie à une femme ? / Reine. Puisse la vérité rendre sûres et certaines les promesses des rois. / Her. Puisque le refus m'est impossible, je vous mets en garde à nouveau / Seule possibilité, je vous supplie de ne pas vous laisser pousser par / Votre colère à perpétrer un acte trop peu digne / De votre sang, de votre sexe, et du plus haut rang dans la royauté ».

Cependant, contrairement à d'autres prises de position de Buchanan, comme par exemple sa condamnation sans appel de la tyrannie, le discours sur le genre n'est jamais très clair¹⁷⁶. Dans notre perspective, la tragédie ne propose pas de condamnation ferme du gouvernement féminin, mais exprime divers points de vue sur la question. La pièce dénonce les méfaits de la tyrannie, et les mécanismes qui y conduisent, en se concentrant sur la figure féminine d'Hérodiade, sans que Buchanan pousse au bout le processus visant à décrédibiliser le gouvernement des femmes. Il y aurait une réticence à conclure, et ce d'autant plus que, à y regarder de plus près, seuls les mauvais personnages de la pièce, Hérode, le roi faible, Hérodiade, la femme cruelle, et la Jeune Fille, qui sert de double de sa mère, se posent la question du genre. Jean-Baptiste lui, ne se pose jamais cette question, comme David chez Des Masures. La question du *gender* n'est présente que chez les personnages dévalorisés par la pièce : n'est-ce pas alors la question elle-même qui est décrédibilisée ?

4. « Oppose toy Judith » : Contester le lieu commun

Enfin, cinq tragédies contestent explicitement les topiques qu'elles véhiculent, c'est-à-dire qu'elles invoquent le lieu commun pour démontrer non l'exceptionnalité du personnage, mais la fausseté de la topique.

a. *Cléopâtre, belle et fidèle dans Marc-Antoine*

Marc-Antoine de Robert Garnier s'ouvre sur un monologue du personnage éponyme, constitué d'une longue plainte, d'abord dirigée contre lui-même et contre son amour, ensuite contre l'objet de son amour, Cléopâtre. Or, lorsqu'il fait la somme de ses malheurs, pour lui, le pire d'entre eux est que sa maîtresse va « trahissant [son] amour, [sa] vie trahissant / Pour complaire à Cesar qu'elle va cherissant »¹⁷⁷. L'idée que l'Égyptienne aurait trahi Antoine auprès de César provient de Dion Cassius – cependant, chez lui, la trahison est réelle, contrairement à ce qui se passe chez Garnier¹⁷⁸. Dans la pièce, Antoine est cependant persuadé que Cléopâtre l'a trahi pour aller rejoindre César, ce qui le conduit à s'adresser en ces termes à sa maîtresse absente :

Marc Antoine. Inhumaine, traïstresse, ingrate entre les femmes,
Tu trompes, parjurant, et ma vie, et mes flammes :
Et me livres, mal-sage, à mes fiers ennemis,

¹⁷⁶ Voir Christian Aueur, Armel Dubois-Nayt, Nathalie Duclos, *Femmes, pouvoir et nation en Ecosse. Du XVI^e siècle à aujourd'hui*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012. Voir Buchanan et le *Rerum Scoticarum Historia*, p. 47-66, et pour une présentation plus générale, Roger A. Mason (dir.), *Scots and Britons. Scottish political thought and the union of 1603*, op. cit., p. 91-158.

¹⁷⁷ Robert Garnier, *Marc-Antoine*, op. cit., fol. 78r^o.

¹⁷⁸ Voir Marie-Madeleine Mouflard, *Robert Garnier*, t. 3 : *Les sources*, op. cit., p. 180 et Dion Cassius, *Histoire Romaine. Livre 50 et 51*, éd. M.-L. Freyburger et J.-M. Roddaz, Paris, Les Belles Lettres, 1991, § 6, p. 93-94.

Qui bien tost puniront ton parjure commis.¹⁷⁹

Le complément d'adjectif « entre les femmes », qui porte sur les trois adjectifs qualificatifs apposés au sujet « tu », conduit Antoine à la généralisation : l'inhumanité, la trahison et l'ingratitude de la reine seraient l'apanage de toutes les femmes. Si l'idée générale n'est ici qu'ébauchée, Marc-Antoine y vient ensuite explicitement, dans les quatre derniers vers qu'il prononce à l'acte I, avec les guillemets inversés qui signalent la sentence :

» Mais quoi ? Le naturel des Femmes est volage,
 » Et à chaque moment se change leur courage.
 » Bien fol qui s'y abuse, et qui de loyauté
 » Pense jamais trouver compagne une beauté.¹⁸⁰

À partir de son expérience avec l'Égyptienne, Marc-Antoine tient un propos général sur les femmes, marqué par le présent gnominique (« est », « se change ») et les pronoms indéfinis (« bien fol *qui* s'y abuse »). Ce propos général rejoint une supposée vérité topique sur les femmes, leur variabilité et leur inconstance¹⁸¹. Garnier joue sur l'expression « Souvent femme varie, Bien fol est qui s'y fie » attribuée à François I^{er} mais dont la première partie se trouve dans l'*Énéide*¹⁸² : le premier hémistiche du vers 147 reprend la structure du deuxième vers de ce proverbe. Le jeu est alors syntaxique – jusqu'ici, le lecteur-spectateur s'y retrouve.

Un personnage masculin, Lucile, défend cependant Cléopâtre auprès de Marc-Antoine, dont il est l'ami le plus fidèle, à l'acte III. Un court débat s'engage entre les deux personnages sur la trahison présumée de la reine :

Lucile : Vous ne le devez croire, elle a le cœur trop haut,
 Magnanime et royal.
 Marc-Antoine : Elle a l'esprit trop caut,
 Embrasé de grandeurs, et qui tousjours soupire
 Après le maniment de nostre grand Empire.¹⁸³

Les deux hommes font le même constat, celui de la « grandeur » de la reine, mais ils en tirent deux interprétations contraires. Pour Lucile, Cléopâtre est caractérisée par sa « magnanimité », sa grandeur d'âme, et par la « hauteur » de son cœur. La fonction politique est liée à une noblesse envisagée positivement. Antoine, lui, propose une autre interprétation du rapport de la reine à la grandeur : celle-ci n'exprime plus sa noblesse mais son ambition, associée à la tromperie et à la ruse (« l'esprit trop caut »). Antoine ajoute aux idées générales reçues sur les femmes (la femme est volage) deux caractéristiques qui seraient propres à

¹⁷⁹ Robert Garnier, *Marc-Antoine*, fol. 76r°.

¹⁸⁰ *Ibid.*, fol. 78v°.

¹⁸¹ Voir *supra*, p. 147-147 et p. 171-172.

¹⁸² Virgile, *Énéide*, éd. H. Goelzer et A. Bellessort, Paris, Les Belles Lettres, 1948, IV, v. 569, p. 202-203 : « *Varium semper et mutabile / femina* », « Souvent femme varie, / Ce sexe change ».

¹⁸³ Robert Garnier, *Marc-Antoine*, fol. 90v°.

Cléopâtre, et qui correspondent aux traits de caractère traditionnellement associés à l'Égyptienne, l'ambition et la ruse. Cependant, plus loin dans le dialogue, Lucile répète que « son cœur est sans fard »¹⁸⁴.

Néanmoins, et c'est là le point essentiel, Marc-Antoine se trompe. Le lecteur-spectateur le comprend dès l'acte II en rejoignant le côté égyptien – avant même la défense de Lucile. Les premiers mots de la reine constituent une réponse à Antoine, indirecte puisque les deux personnages ne sont jamais ensemble sur la scène¹⁸⁵, mais qui n'en témoigne pas moins de sa profonde indignation :

Cleopatre. Que je t'aye trahi, cher Antoine, ma vie,
Mon ame, mon soleil ? que j'aye ceste envie ?
Que je t'aye trahi, mon cher Seigneur, mon Roy ?
Que je t'aye jamais voulu rompre la foy ?
Te quitter, te tromper, te livrer à la rage
De ton fort ennemi ? que j'aye ce courage ?¹⁸⁶

La tirade se poursuit : usant de l'apostrophe, Cléopâtre s'adresse à un Marc-Antoine absent, auquel elle exprime toute sa colère. Le subjonctif hypothétique initial indique la modalité indignée : il s'agit d'un subjonctif qui introduit une « hypothèse envisagée [qui] est rejetée avec indignation par le locuteur »¹⁸⁷.

Plus loin, l'Égyptienne anticipe sur l'argument de Lucile en évoquant l'incompatibilité de la description que Marc-Antoine donne d'elle avec sa dignité royale :

Cleopatre. Tu as donc estimé que mon ame Royale
Ait couvé pour te prendre une amour desloyale ?¹⁸⁸

Cléopâtre va plus loin que son amant : si elle avait rejoint Octave tandis que Marc-Antoine était au faîte de sa grandeur, on l'aurait jugée volage ; mais, maintenant que son amant est passé au bas de la roue de la fortune, sa trahison changerait de sens :

Je ne serais volage, inconstante, infidelle,
Ains mechante, parjure, et traistrement cruelle.¹⁸⁹

Le reste de la pièce prouve qu'elle ne trahit pas Antoine, alors même que plusieurs personnages l'y invitent. Ses dames de compagnie, Eras et Charmium, insistent auprès d'elle pour qu'elle choisisse la vie auprès de César plutôt que la mort. Au début du dialogue entre

¹⁸⁴ *Ibid.*, fol. 91r°.

¹⁸⁵ La critique a constaté que les trois personnages principaux, Antoine, Cléopâtre et César, ne dialoguent jamais ensemble. Voir notamment Frank Lestringant, « Pour une lecture politique du théâtre de Robert Garnier : le commentaire d'André Thevet en 1584 », dans *Parcours et rencontres. Mélanges offerts à Enea Balmas*, dir. P. Carile, G. Dotoli, *et alii*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 405-422.

¹⁸⁶ Robert Garnier, *Marc-Antoine*, *op. cit.*, fol. 82v°.

¹⁸⁷ Martin Riegel *et alii*, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 565.

¹⁸⁸ Robert Garnier, *Marc-Antoine*, *op. cit.*, fol. 82v°.

¹⁸⁹ *Ibid.*, fol. 85v°.

les trois femmes, alors que Cléopâtre assure qu'elle ne parviendra pas à renverser les destins, Charmion lui propose une solution présentée sous la forme d'une sentence :

Ch. » Il n'est rien que ne domte une aimable beauté.
Cl. Ma beauté trop aimable est nostre adversité.¹⁹⁰

Face à ce refus, Charmion insiste :

Ch. Tirez-vous de l'orage, et n'allez de vous mesme
Perdre en vous obstinant ce Royal diadème :
Recourez à Cesar.¹⁹¹

Charmion n'est pas la seule à considérer que la reine devrait recourir à sa beauté : Diomède, le secrétaire de Cléopâtre, y voit également un moyen de sauver la reine. Il propose d'abord de sa maîtresse un portrait très flatteur, en insistant sur son teint blanc, le « vermeil coral » des lèvres ou encore sa « tresse blonde »¹⁹², la décrivant moins comme une Égyptienne que comme la parfaite amante pétrarquiste, et poursuit :

Diomede. Mais encor ce n'est rien aupres des artifices
De son esprit divin, ses mignardes blandices,
Sa majesté, sa grace, et sa forçante voix [...].¹⁹³

Dès lors, Diomède se lamente de voir que Cléopâtre, loin d'employer cette beauté pour parvenir à ses fins auprès d'Octave et pour conserver sa vie, laisse sa douleur la défigurer :

Toutesfois au besoin elle ne s'aide point
De toutes ces beautez, tant le malheur la poind,
Se plonge en la tristesse, et toute son estude
Est de plorer, gemir, chercher la solitude :
Il ne luy chaut de rien : ses cheveux sont espars,
Les rayons enchanteurs de ses meurtriers regars
Sont changez en ruisseaux, que la douleur amasse,
Et tombant vont laver le marbre de sa face.
Son beau sein decouvert luy sanglotte à tous coups,
Qu'inhumaine à soy mesme elle offense de coups.¹⁹⁴

Le portrait descendant reprend les gestes classiques du deuil et insiste sur les ravages progressifs de la douleur, qui défigure la beauté de la reine¹⁹⁵. Diomède conclut :

Las ! c'est nostre malheur : car si au lieu de larmes
Ore elle avoit recours à ses amoureux charmes
Pour se rendre Cesar serf de ses volonteiz
(Comme elle pourroit bien usant de ses beautez),
Nous serions garantis du mal qui nous menace,
Et le sceptre assuré pour elle et pour sa race.¹⁹⁶

¹⁹⁰ *Ibid.*, fol. 83r°.

¹⁹¹ *Ibid.*, fol. 84v°.

¹⁹² *Ibid.*, fol. 87v°.

¹⁹³ *Ibid.*, fol. 87v°-88r°.

¹⁹⁴ *Ibid.*, fol. 88r°.

¹⁹⁵ Nous reviendrons sur cette question *infra*, p. 444-473.

¹⁹⁶ *Ibid.*, fol. 88r°.

La rime « larmes » / « charmes » synthétise le développement de Diomède : les larmes ruinent les charmes, la douleur rend Cléopâtre incapable de dompter Octave. Là où son entourage lui demande d'user de ruse et de séduction, l'Égyptienne reste du côté de la douleur sincère, de la mortelle fidélité. La parenthèse du quatrième vers cité n'est pas anodine : comme incidemment, Diomède fait remarquer au lecteur-spectateur que Cléopâtre « pourroit bien », utiliser « ses beautez » pour séduire Octave. Cette fois, c'est la rime « beautez » / « volonte » qui insiste sur le pouvoir féminin de séduction, qui garantirait la sécurité de la reine, celle de sa suite et celle de sa « race », ses enfants qui apparaîtront à l'acte V. Ils occasionneront un dernier argument pour que Cléopâtre vive :

Eufon. Pour vos enfans vivez,
Et d'un sceptre si beau, mourant, ne les privez.
Helas ! que feront-ils ? qui en prendra la cure ?¹⁹⁷

Cet argument ébranle la reine mais ne suffit pas à la faire changer d'avis. Comme elle l'exprime plus loin, ce qui importe le plus est la perte d'Antoine : « Et leur pere je pers, que plus qu'eux je regrette »¹⁹⁸. Cléopâtre brûle en effet de rejoindre son amant :

Cleopatre. Or meurs donc Cleopatre, et plus long temps n'absentes
Antoine, qui t'attend aux rives palissantes.¹⁹⁹

Et encore :

Cleopatre. Antoine je te pry' par nos amours fidelles.
Par nos cœurs allumez de douces estincelles,
Par nostre saint hymen, et la tendre pitié
De nos petits enfans, noeux de nostre amitié,
Que ma dolente voix à ton oreille arrive,
Et que je t'accompagne en l'infenale rive,
Ta femme et ton amie : entens Antoine, entens,
Quelque part que tu sois, mes soupirs sanglotans.²⁰⁰

Cléopâtre insiste *in fine* sur sa fidélité, sa loyauté, et évoque le « saint hymen » qui fait d'elle la « femme » d'Antoine – quoique Charmion lui rappelle plus tôt que leur lien est « encor' peu conjugal »²⁰¹. La scène est particulièrement pathétique :

Cleopatre. Non non je suis heureuse en mon mal devorant,
De mourir avec toy, de t'embrasser mourant
Mon corps contre le tien, ma bouche desseichee
De soupirs embrasez, à la tienne attachee,
Et d'estre en mesme tombe et en mesme cercueil,
Tous deux enveloppez dans un mesme linceul.²⁰²

¹⁹⁷ *Ibid.*, fol. 106r°.

¹⁹⁸ *Ibid.*, fol. 107r°. Nous n'avons pas identifié la source de ces vers, ni chez Dion, ni chez Plutarque.

¹⁹⁹ *Ibid.*, fol. 107r°.

²⁰⁰ *Ibid.*, fol. 108r°.

²⁰¹ *Ibid.*, fol. 85v°.

Cléopâtre souhaite rejoindre Antoine dans la mort, partager avec lui « mesme tombe » et l'accompagner « en l'infenale rive ». Ainsi, contre l'avis de tous et, mieux encore, contre les idées reçues exprimées par Marc-Antoine, la reine choisit la mort contre la vie, l'amour contre l'ambition, la fidélité contre l'inconstance : elle contrevient aux lieux communs sur les femmes qu'exprimait Antoine à la fin de l'acte I ainsi qu'à l'image que la tradition historique véhicule d'elle-même. *Marc-Antoine* réhabilite alors le personnage de la reine égyptienne, peut-être comme *Cleopatre captive*, mais en insistant sur sa vertu morale et sur sa fidélité amoureuse.

Si Cléopâtre ne présente pas son action comme une contestation du lieu commun, le dramaturge quant à lui, en plaçant à la toute fin de l'acte I des mots sentencieux qui dévalorisent le féminin, pour mieux ensuite laisser place à une image contraire des femmes, met volontairement en tension le discours général tenu sur les femmes et le comportement de son personnage. Le lieu commun n'est énoncé que pour être démenti et encore, par un personnage que la tradition associe à la ruse et à la tromperie. D'autres tragédies contestent plus explicitement encore les lieux communs.

b. Le songe véridique et le bon conseil de Calpurnie

Iulius Caesar de Muret et *Cesar* de Grévin représentent l'assassinat de César au Sénat et les moments qui le précèdent. Les deux dramaturges présentent Calpurnie, l'épouse de César, tentant de retenir ce dernier en lui racontant le songe qu'elle a fait la nuit précédente, au cours duquel elle l'a vu mort. À l'acte III des deux pièces, Calpurnie entre sur la scène en dialoguant avec la nourrice et en lui rapportant qu'elle n'a pas réussi à convaincre son époux de rester. Ensuite seulement, ce dernier paraît sur scène ; le débat reprend brièvement entre les deux époux et César paraît capituler. Or, chez Muret, lorsque César envisage de céder à son épouse, Decimus Brutus lui répond :

*Decimus Brutus. Magnanime Caesar, quod tibi verbum excidit ?
Tene potuisse Barbarorum copias,
Nil mente mota, fortiter contemnere,
Non posse nunc temnere muliebri somnia ?*²⁰³

²⁰² *Ibid.*, fol. 108r°. Garnier paraît à nouveau s'inspirer de la traduction de la *Vie d'Antoine* par Amyot, qui présente un monologue de Cléopâtre avant sa mort où l'on trouve des termes semblables (« m'ensevelis en un même tombeau ; car combien que mes maux soient infinis, il n'y en a pas un qui m'ait été si grief à supporter, comme le peu de temps que j'ai été contrainte de vivre sans toi », *op. cit.*, p. 946-947).

²⁰³ Marc-Antoine Muret, *Iulius Caesar*, *op. cit.*, fol. 32 : « Decime Brute. Magnanime César, quels mots t'ont échappé ? / Tu as pu sans frémir mépriser bravement / Les troupes des barbares, et à présent / Tu ne peux mépriser les songes d'une femme ? » (trad. V. Leroux, *op. cit.*, v. 353-356, p. 80-81).

Comment comprendre le syntagme « *muliebri somnia* » ? Ou bien le songe est une activité par essence féminine qui ne doit pas retenir l'attention des hommes ; ou alors, ce songe précis n'est pas véridique parce qu'il a été vécu par une femme²⁰⁴. L'exhortation de Decimus Brutus est évoquée par la plupart des sources de Muret²⁰⁵, mais c'est Suétone qu'il semble suivre avec le plus de fidélité, puisque lui seul mentionne à la fois le rêve de Calpurnie, l'hésitation de César et l'exhortation de Decimus Brutus²⁰⁶. Néanmoins, Suétone ne précise pas la nature des propos de Decimus Brutus, contrairement à Plutarque qui fait entendre au discours direct sa réaction à l'hésitation de César²⁰⁷. Quant à l'idée qu'il serait déshonorant pour César d'écouter les « songes d'une femme », Muret l'emprunte à Valère Maxime :

*Audiverat enim divi Juli patris sui uxorem Calpurniam, nocte quam is ultimam in terris egit, in quiete vidisse multis eum confectum vulneribus in suo sinu jacentem somnique atrocitate vehementer exterritam rogare non destitisse ut proxime die curia se abstinere; at illum ne muliebri somnio motus id fecisse existimaretur, senatum in quo ei parricidarum manus adlatae sunt haberi contendisse.*²⁰⁸

Chez Valère Maxime, deux scandales se mêlent : César ne veut pas que l'on croie qu'il écoute une femme, et moins encore qu'il tient compte de la « superstition » d'une femme. Muret conserve la mention du « songe d'une femme » mais recentre le scandale sur l'écoute du féminin. Cette orientation du débat peut nous renseigner sur l'attitude des hommes face au songe²⁰⁹. Ce n'est apparemment pas par peur de la possible véracité du songe que César veut faire annuler la séance du Sénat, mais pour apaiser les craintes de son épouse, comme le montre le début du dialogue de l'acte IV entre Calpurnie et César :

²⁰⁴ Sur le songe à la Renaissance, voir notamment Sylviane Bokdam, *Métamorphoses de Morphée. Théories du rêve et songes poétiques à la Renaissance, en France*, Paris, Champion, 2012 ; Françoise Charpentier (dir.), *Le Songe à la Renaissance. Sixième colloque international de Cannes (29-31 mai 1987)*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1990 ; Françoise Joukovsky, *Songes de la Renaissance*, Paris, Christian Bourgois, 1991 ; Alessandro Cecchi, Yves Hersant et Chiara Rabbi Bernard (dir.), *La Renaissance et le rêve*, Paris, Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais / Musée du Luxembourg-Sénat, 2013.

²⁰⁵ Voir Dion Cassius, *Histoire Romaine*, trad. E. Gros, Paris, Firmin-Didot, 1845-1870, livre 44, §17-18, p. 259-261 ; Plutarque, *Vies. Tome IX. Alexandre-César*, trad. R. Flacelière et E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1975, ch. 64, p. 215.

²⁰⁶ Suétone, *Vie des Douze Césars. Tome I. César, Auguste*, trad. H. Ailloud, Paris, Les Belles Lettres, 1954, §81, p. 56-57.

²⁰⁷ Decime Brute dit notamment : « Si l'on invite les sénateurs, disait-il, à se retirer, maintenant qu'ils sont assis sur leurs sièges, et à revenir une autre fois, lorsque Calpurnia aura fait de meilleurs rêves, que ne diront pas les envieux ? », Plutarque, *op. cit.*, ch. 64, p. 215.

²⁰⁸ Valère Maxime, *Faits et dits mémorables. Tome I*, trad. R. Combès, Paris, Les Belles Lettres, 1995, Livre I, VII, 2, p. 128 : « Il savait en effet que Calpurnia, la femme du divin César, son père adoptif, avait rêvé, la nuit qui fut la dernière que celui-ci passa sur la terre, qu'elle le tenait étendu sur son sein et couvert de blessures ; il savait que l'horreur de ce songe l'avait profondément effrayée et qu'elle n'avait cessé de lui demander de s'abstenir d'aller à la Curie le lendemain ; il savait enfin que César n'avait pas voulu qu'on pensât que le songe d'une femme l'avait poussé à agir ainsi et qu'il avait persisté à faire tenir la réunion du Sénat au cours de laquelle les parricides le frappèrent de leurs mains ».

²⁰⁹ Nous reviendrons sur cette question *infra*, p. 541-536.

*Caesar. Ne deprecare turpe me fractum metu
Desistere esset. Cal. tam nihil apud te valent
Uxoris (eheu !) pene jam exanimis preces ?
Caes. Quid ? somniis me credere tuis postulas ?
Cal. Non, sed timori ut nonnihil tribuas meo.
Caes. At iste solis nititur somniis timor.
Cal. Finge esse vanum : tribuito aliquid conjugi.*²¹⁰

Le dernier argument invoqué par Calpurnie montre que l'enjeu n'est pas de convaincre César de la validité du songe. Or chez Plutarque, pour convaincre son époux, Calpurnie n'invoque pas la relation conjugale mais bien la force du présage :

Elle supplia César de ne pas sortir, si c'était possible, et d'ajourner la séance du Sénat : « Si tu n'attaches pas d'importance à mes songes, ajouta-t-elle, enquiers-toi de l'avenir par d'autres moyens divinatoires et par des sacrifices ». Il eut lui aussi, semble-t-il, quelque soupçon et quelque inquiétude, car auparavant il n'avait jamais remarqué que Calpurnia, comme tant de femmes, fût superstitieuse, et il la voyait alors bouleversée²¹¹.

La superstition est imputée à l'ensemble des femmes, mais le phénomène est nouveau chez Calpurnia. Lorsque celle-ci invoque chez Muret les différents présages (« *spectra* », « *auspicia* ») qui pour elle, annoncent la mort de César, celui-ci répond :

*Caes. Quando timorem ponere aliter non potes,
Ne nos tibi quaeraris omnino nihil
Tribuere, mittatur Senatus in hunc diem.*²¹²

Ainsi, il faut croire qu'il cède à son épouse pour apaiser les craintes de cette dernière, et non les siennes. De même, une fois que, convaincu par l'argumentation de Decime Brute, il revient en arrière, il affirme chez Grévin :

Cesar. Et je sen dedans moy un magnanime cueur,
Qui m'empesche de croire aux songes d'une femme.
Mais j'aime mieux la mort qu'endurer un tel blasma.
Croire en un songe vain ! qu'il me soit reproché
Que j'aye trop paoureux dedans mon cueur caché
Un vouloir affoibli !²¹³

Chez Muret, il disait simplement :

*Caesar. Sed tamen quando semel
Vel cadere praestat, quam metu longo primi :
Non si trecentis vocibus vatium avocer,*

²¹⁰ Marc-Antoine Muret, *Iulius Caesar*, op. cit., fol. 31. « Ces. Cesse de supplier, il serait indigne que par peur / je renonce. Calp. Si peu de prix ont donc à tes yeux / les prières de ta femme, hélas, déjà à demi-morte ? / Ces. Comment ? Tu me demandes de croire à tes songes ? / Calp. Non : de faire cas de ma crainte. / Ces. Mais ta crainte dépend de seuls songes. / Calp. Pense qu'elle est vaine : mais fais un geste pour ta femme » (trad. V. Leroux, op. cit., v. 334-340, p. 79).

²¹¹ Plutarque, op. cit., ch. 63, p. 215.

²¹² Marc-Antoine Muret, *Iulius Caesar*, op. cit., fol. 33. « Ces. Puisqu'autrement tu ne peux déposer tes craintes, / Pour que tu cesses de déplorer mon dédain, / Que la séance du Sénat soit ajournée » (trad. V. Leroux, op. cit., v. 334-352, p. 78-81).

²¹³ *Ibid.*, fol. 29. Cette réponse ne se trouve pas dans les sources historiques.

*Non si ipse voce propria praesens deus
Moneat pericli, atque hic manendum suadeat,
Me continebo.*²¹⁴

Muret montre un César qui accepte son sort avec résignation : il prononce au vers suivant le fameux « *omnis jacta nobis alea est* », « le sort en est jeté »²¹⁵. Grévin reprend plus précisément le thème du songe et affirme que son « magnanime cœur » l'empêche d'y croire. Dans les deux cas, le débat ne porte pas sur l'acceptation ou le refus de la valeur prophétique du songe : si les deux César ne croient pas au songe, ce n'est pas parce qu'il ne peut être vrai, c'est parce qu'ils ne peuvent y croire sans quitter les valeurs de virilité.

Le songe est donc codé par les personnages tragiques qui entourent le songeur du côté de la superstition, et, plus précisément, de la superstition féminine. De même, lorsque Philanira rapporte à ses « demoiselles » le songe qui lui fait craindre la mort de son époux, la Première demoiselle réplique :

La premiere. O femme trop legere a croire,
Pourquoy mettez vous en memoire,
O pourquoy adjoustez vous foy
Aux songes qui sont faux de soy ?²¹⁶

En latin :

*Secunda Ancilla. O credula mulier nimis, quid somniis
Temere fidem fallatibus adhibes ?*²¹⁷

Or, si la superstition féminine est bien un lieu commun²¹⁸, le songe n'appartient pas nécessairement à la superstition, puisque les philosophies naturelles l'admettent comme possible²¹⁹. La tragédie détourne donc la topique et l'adapte à son univers. Pourquoi placer le songe du côté de la superstition féminine ? Parce que dès lors, le protagoniste peut rejeter le songe comme étant faux, comme le font les deux César, et courir à son destin. Or, si les personnages ramènent le songe d'une femme au lieu commun de la superstition féminine, la tragédie réhabilite au contraire la valeur prophétique du songe, et dès lors, le rapport des femmes au surnaturel, comme l'exprime Calpurnie après la mort de son époux :

²¹⁴ Marc-Antoine Muret, *Iulius Caesar*, op. cit., fol. 33. « Ces. Mais puisqu'il vaut mieux / tomber une bonne fois qu'être rongé par une longue angoisse / non, même si j'en étais détourné par trois cents devins, / non, même si un dieu en personne de sa propre voix / m'avertissait du danger et m'enjoignait de demeurer ici, / je ne resterai pas » (trad. V. Leroux, op. cit., v. 385-390, p. 82-83).

²¹⁵ Marc-Antoine Muret, *Iulius Caesar*, op. cit., fol. 33 et trad. V. Leroux, op. cit., v. 391, p. 82-83.

²¹⁶ Claude Roillet, *Tragédie française de Philanire*, op. cit., fol. 6v°.

²¹⁷ Claude Roillet, *Philanira*, op. cit., fol. 3v°.

²¹⁸ Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman*, op. cit., p. 21-22.

²¹⁹ Voir par exemple Françoise Joukovsky, *Songes de la Renaissance*, op. cit., p. 7-31. Pour des textes fondateurs sur les causes naturelles du songe, on peut renvoyer à Platon, *La République*, IX, 571c-572b, trad. G. Leroux, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 446-447, Aristote, « De la divination dans le sommeil », dans *Petits traités*

Calp. O songe, non plus songe, ains verité donnee
Trop veritablement !²²⁰

Et chez Muret :

*Calp. O somniorum jam nimis veram fidem !*²²¹

Le songe était vrai, et César n'aurait pas dû se laisser persuader par le lieu commun de la superstition féminine. La pièce anonyme *Pompée*, parue à Lausanne en 1579, réécrit la scène, qui ne se trouve pas dans les sources antiques de l'histoire de Cornélie²²². Or, là encore après avoir tenté en vain de dissuader son époux Pompée d'aller voir Ptolémée, en lui exprimant ses mauvais pressentiments, en lui rapportant son songe²²³, et en passant à un registre plus émotionnel²²⁴, Corneille se heurte à l'affirmation virile de son époux :

Pompee. Depuis le jour premier que vivant je chemine
Jusques à maintenant, ce grand honneur j'ay eu
D'estre bon citoyen et guerrier recogneu.
Je ne veux ce credit et louange eternelle
Laschement amortir par une peur nouvelle.²²⁵

Corneille lui répondra plus loin, à raison : « Vostre grande vertu à la fin vous perdra »²²⁶, et c'est bien ce qui se produit. La tragédie présente le songe comme véridique, et distingue deux réactions face au songe : les femmes y croient, avec raison puisque le songe se réalise, tandis que les hommes refusent d'y croire, sous prétexte que la superstition révèle une crainte de femme. Cette réaction, qu'ils qualifient de virile, est-elle alors valorisée par la tragédie ?

Nous avons bien dans ces cas un phénomène d'ironie dramatique, pour lequel le spectateur « perçoit des éléments de l'intrigue qui restent cachés au personnage et l'empêchent d'agir en connaissance de cause »²²⁷. Ici, le lecteur-spectateur accède à une interprétation contraire à celle des personnages : l'attitude féminine de croyance, codée par les personnages du côté de la superstition, rend compte d'une lucidité qui pourrait sauver le protagoniste. La tragédie adapte ici la topique (elle intègre le songe à la superstition codée

d'histoire naturelle, éd. P.-M. Morel, Paris, Flammarion, 2000, p. 153-155, ou encore Cicéron, *De divinatione*, trad. J. Kany-Turpin, Paris, Flammarion, 2004.

²²⁰ Jacques Grévin, *Cesar*, op. cit., fol. 35.

²²¹ Marc-Antoine Muret, *Iulius Caesar*, op. cit., fol. 37. « Calp. O mes songes n'étaient que trop vrais ! » (trad. V. Leroux, op. cit., v. 480, p. 88-89).

²²² Ellen Ginsberg, « Introduction », Anonyme, *Pompée* (1579), dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III. 2 (1579-1582)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 2000, p. 8-9. Pour les sources historiques antiques, voir notamment Plutarque, *Vie de Pompée*, dans *Vies des hommes illustres*, Tome II, trad. J. Amyot, éd. G. Walter, Paris, Gallimard, 1951, p. 223-315 et Lucain, *La Pharsale*, Tome II. Livres VI-IX, éd. A. Bourguery et M. Ponchont, Paris, Les Belles Lettres, 1948, Livre VIII, p. 86-128.

²²³ Anonyme, *Tragédie nouvelle appelée Pompée*, op. cit., fol. 23.

²²⁴ « Cor. Ayez pitié de moi, vostre espouse ennuyee », *ibid.*, fol. 25.

²²⁵ *Ibid.*, fol. 27.

²²⁶ *Ibid.*, fol. 24.

²²⁷ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, article « Ironie », p. 180.

comme féminine) et surtout, la décrédibilise par le dispositif théâtral : le songe est véritablement prophétique, la tragédie donne raison aux femmes, et le lieu commun, utilisé par le conjurateur, est ce qui perd le protagoniste.

Si le dispositif tragique des tragédies de César récuse le lieu commun de la superstition féminine, il met également en perspective, cette fois explicitement, celui du mauvais conseil féminin. D'après Décime Brute, César ne doit pas écouter son épouse Calpurnie, parce qu'elle rapporte un songe, mais même, plus simplement, parce qu'elle est une femme²²⁸ :

« Dec. On dit, on dit bien vrai, la femme impérieuse
« Fait plus avec les pleurs qu'un guerrier furieux,
« Depuis qu'elle a caché un venin en ses yeux.²²⁹

Decime Brute attribue aux larmes le pouvoir que les femmes détiennent sur les armes. Il poursuit :

*Dec. ô statum deterrimum,
Si Caesar orbem, Caesarem mulier regit.
Conscende currus, laeta victrix, aureos,
Gemmantibusque pervehitor urbem rotis.
Totius orbis sola domitorem domas.
Veteres triumphos Roma nunc sileat suos,
Et militaris conticescat gloria :
Invictus armis Caesar hodie vincitur.*²³⁰

Et chez Grévin :

Decime Brute. Magnanime Cesar, vous est-il advenu
Ores d'estre dompté ? vous qui avez tenu
Les guerres par dix ans contre l'audace fiere
D'un Barbare estranger, et or' par la priere
Qu'une femme vous fait, je vous voy surmonté !
Chose estrange ! de voir Cesar qui a domté
Les plus braves du monde, estre serf d'une femme.
Ce n'est plus ce Cesar [...]²³¹

Virginie Leroux commente ainsi :

Alors que Calpurnie fait appel à l'affection de son époux et cherche à l'émouvoir, puis à l'inquiéter, Brutus sait trouver l'argument susceptible de toucher le dictateur en sollicitant son sens de l'honneur. Il met à contribution

²²⁸ Nous n'avons trouvé dans les sources aucune mention de cette question du conseil, qui doit provenir d'une autre source ; l'édition moderne de *Iulius Caesar* par Virginie Leroux ne nous a pas apporté d'autre indication. Voir Marc-Antoine Muret, *Iulius Caesar*, dans *Iuvenilia*, éd. V. Leroux, *op. cit.*

²²⁹ Jacques Grévin, *Cesar*, *op. cit.*, fol. 30.

²³⁰ « O quelle déchéance : / César menant le monde et sa femme César ! / Monte sur un char d'or, heureuse et victorieuse, / Et que des roues gemmées te mènent par la ville ! / Tu es, seule, maîtresse du monde. / Que Rome taise désormais ses anciens triomphes, / Qu'on passe sous silence la gloire militaire : / Invaincu par les armes, César est aujourd'hui vaincu », *Iulius Caesar*, *op. cit.*, v. 363-370, p. 81.

²³¹ Jacques Grévin, *Cesar*, *op. cit.*, fol. 29. Ce vers est peut-être une réminiscence du « *Gallias Caesar subegit, Nicomedes Caesarem* » (« César a soumis les Gaules, Nicomède a soumis César ») attribué par Suétone aux soldats de César. Voir Suétone, *Vie des douze Césars. Tome I, César – Auguste*, Paris, Les Belles Lettres, 1954, § 49, p. 34-35.

toutes les ressources de l'art oratoire pour railler la soumission du conquérant à une femme.²³²

L'argument de la soumission à une femme paraît en effet déterminer la décision de César. Évoquant la réalité du pouvoir féminin dans l'Europe renaissante, Thierry Wanegffelen considère que « l'influence » des femmes est prévue par la société patriarcale :

Le recours à l'influence ne peut pas à proprement parler être considéré comme quelque tentative de subversion de la mâle Modernité par les femmes de pouvoir. Car cette influence féminine ne remet pas en cause, fondamentalement, le patriarcat ni même le rôle assigné aux femmes, filles, épouses et mères, par le genre.²³³

Pourtant, Decime Brute tente cependant de combattre l'influence de Calpurnie, dont le spectateur comprend qu'elle aurait pu sauver César. Or, lorsque la troupe de soldats commente la situation entre l'acte III et le IV, elle anticipe le dénouement funeste de la pièce en rapportant plusieurs raisons de craindre l'avenir. Tout d'abord, la fortune est en général « inconstante », et d'autant plus pour les rois :

Le premier soldat. Tousjours tousjours l'estat des Rois
Est plein de perils et d'effrois.²³⁴

En outre, connaissant la situation politique de la Rome contemporaine, le chœur des soldats a compris que certaines personnes se plaignaient du manque de liberté. D'autres arguments sont avancés, dont voici le dernier :

Premier Soldat. Et cela me donne matiere
De sousçonner quelques malheurs
Considerant aussi les pleurs
Et la crainte de Calpurnie.²³⁵

Le soldat accrédite la peur de Calpurnie, perçue comme une raison supplémentaire de craindre le dénouement funeste. Le quatrième soldat, puis le second et le premier, rappellent l'exemple de Cassandre dont les Troyens « ne feirent compte », ce qui a causé leur perte. Le quatrième soldat reprend la parole et conclut :

Quatrieme Soldat. Et puis on pense que les femmes
Ne soyent pourveues de conseil,
Et je crain qu'un mesme soleil
Ne l'aist veue un malheur predire,
Et qu'il ne voye ceste empire
Cruellement ensanglanté
Sous l'ombre d'une liberté.²³⁶

²³² Marc-Antoine Muret, *Iuuenilia*, op. cit. p. 329. Nous soulignons.

²³³ Thierry Wanegffelen, *Le Pouvoir contesté*, op. cit., p. 74.

²³⁴ Jacques Grévin, *Cesar*, op. cit., fol. 31.

²³⁵ *Ibid.*, fol. 32.

²³⁶ *Ibid.*, fol. 33.

Le quatrième soldat craint une répétition de l'histoire, avec une Calpurnie héritière de Cassandre. Il exprime alors une nouvelle vérité générale sur les femmes : contrairement aux idées reçues (« Et puis on pense »), les femmes donnent de bons conseils, qu'il faudrait suivre pour éviter les malheurs. L'argument se trouve chez Muret entre les actes IV et V :

*Chorus. Creditur vulgus muliebre nunquam
Consili micam dare profuturi,
Sed rapi affectu, penitusque sana
Mente carere :
Sed tamen si quis bonus aestimator
Rem putet recta ratione totam,
Dicet in multis micuisse magnam
Consilii vim.*²³⁷

Tout comme les soldats de Grévin, le chœur rappelle ensuite l'exemple de Cassandre qui aurait sauvé son peuple si celui-ci l'avait écoutée. Contre la *doxa* (« *creditur vulgus* »), la valeur du conseil féminin est réhabilitée ; le chœur, « *bonus aestimator* » peut-être, défend la valeur du conseil des femmes et s'oppose aux idées reçues : si le spectateur n'est pas encore convaincu (mais il est supposé connaître l'histoire de l'assassinat de César), la suite de l'histoire lui prouvera que Calpurnie avait raison. Dès lors, si un propos visant à décrédibiliser le conseil féminin se trouve dans la bouche d'un conjurateur, si ensuite le chœur, « juge équitable » composé de soldats, considère que le conseil de Calpurnie est juste et affirme qu'il ne faut pas négliger les conseils des femmes, si enfin l'histoire elle-même montre que César aurait dû écouter son épouse, la tragédie ne reprend la topique du mauvais conseil des femmes que pour en montrer la fausseté. Les deux lieux communs, celui de la superstition féminine, celui de la nécessité de ne pas écouter son épouse, sont responsables de la mort de César autant que le sont les coups de poignard au Sénat.

c. « *Qu'une femme peut bien s'armer de hardiesse* » : *Judith*

Si la faiblesse, la méchanceté ou la superstition des femmes sont mises en question dans certaines pièces, d'autres entendent plus fermement revendiquer la force féminine. La pièce de d'Amboise intitulée *Holoferne* est quasiment contemporaine de la tragédie de Fronton du Duc et elle pose aussi, mais différemment, la question de la hardiesse féminine²³⁸. Comme chez Fronton, Judith est une femme exceptionnelle avant tout parce qu'elle est l'envoyée de Dieu. C'est ce que comprennent les autres personnages, qui tirent de la force, ou

²³⁷ Marc-Antoine Muret, *Iulius Caesar*, *op. cit.*, fol. 33-34 : « Les femmes, croit-on, ne donnent jamais / Le moindre conseil utile, / elles s'abandonnent à la passion, privées / de tout bon sens : / cependant, si un juge équitable / examine l'affaire de manière juste, / il dira que nombre d'entre elles brillèrent / par la valeur de leurs conseils » (trad. V. Leroux, *op. cit.*, v. 398-405, p. 82-83).

²³⁸ Pour l'analyse de cette tragédie, voir *supra*, p. 231-244.

de l'éloquence de Judith, la preuve qu'elle est guidée par Dieu. Après son discours à l'acte II, dans lequel elle recommande de résister à Holoferne, les hommes commentent :

Ozias. O propos doucereux remplis de vérité
Qui ne respirent rien que toute sainteté.
Charmi. Vu que ce n'est du tout le propre d'une femme
De discourir si bien comme avez fait, Madame,
Sur le fait de la guerre en ceste affliction,
Vous me semblez parler par inspiration.²³⁹

L'éloquence de Judith tranche avec celle qui est traditionnellement portée par son sexe : elle est donc imputable à Dieu, comme chez Fronton. Dans la source biblique, les anciens et Ozias admirent également ses paroles :

Lors Oziah et les anciens luy dirent : Toutes les choses que tu as parle sont veritables : et n'y a quelque reprehension en tes parolles. Maintenant donc prie le Seigneur pour nous : car tu es sainte femme et craignant Dieu.²⁴⁰

Les hommes reconnaissent la sainteté de Judith mais pour eux, ce n'est pas l'incompatibilité entre son éloquence et son sexe qui marque l'intervention divine – ses saintes paroles suffisent. De même, plus loin, les serviteurs d'Holoferne admirent son éloquence, mais ils n'en proposent pas non plus un commentaire genré :

Et toutes ces parolles pleurent a Holofernes, et a ses serviteurs : et s'esmerveilloient de sa sapience ; et disoient l'ung a l'autre : Il n'y a pas de telle femme sur la terre tant en regard, en beaulte, que en sens de parolles.²⁴¹

Chez d'Amboise, Judith a convaincu les hommes et peut aller mettre son plan à exécution. Ozias la laisse partir sur ces mots :

O femme, va en paix.
Le Seigneur de tes pas ne s'esloigne pas,
Puisse-tu rapporter la liberté, la vie,
Et l'asseuré repos de ta chere patrie,
Portant chez l'ennemi le desastre et la peur :
Car où Dieu ne se trouve, abonde tout mal-heur.²⁴²

Jusqu'ici donc, nous retrouvons l'idée que Judith tire sa force de Dieu : dès lors, n'est-elle, comme Jeanne, qu'une femme d'exception, qui n'a aucun équivalent possible parmi son sexe ? Un passage de la pièce nous semble orienter différemment l'interprétation. En effet, pour se donner du courage avant d'aller assassiner Holoferne, Judith prononce un monologue dans lequel elle se présente en contre-exemple de la faiblesse féminine :

Il faut à mille peine[s]
Assujettir ce cors durement, inhumaines :

²³⁹ *Ibid.*, fol. 15r°.

²⁴⁰ *La Bible qui est toute la sainte escriture*, op. cit., *Judith*, ch. VIII, DDD, fol. 19v°.

²⁴¹ *Ibid.*, ch. XIX, DDDii, fol. 20r°.

²⁴² Adrien d'Amboise, *Holoferne*, op. cit., fol. 15v°. Dans la *Bible*, Oziah lui dit : « Va en paix et le Seigneur soit avec toy en la vengeance de noz ennemis », op. cit., DDD, fol. 19v°.

Aux flames, aux tourmens, aux supplices divers :
 Oppose toy Judith et montre à l'univers,
 Qu'une femme peut bien s'armer de hardiesse,
 Pour la protection d'un païs qu'on oppresse.
 Peu me seroit la mort pour un si brave exploit,
 Si avecque Judith Holoferne mouroit.
 Asseure donc, Seigneur, mon féminin courage
 Pour auser aborder la leonine rage
 De ce blasphemateur, de ce traître inhumain
 Qui peu craint ton pouvoir, asseure donc ta main.
 Pour parfaire le coup qu'à part moy je dessine,
 Et punir du Tyran la cruauté louvine,
 Et ses laches forfaits.²⁴³

Judith entend, par son action, prouver « à l'univers / Qu'une femme peut bien s'armer de hardiesse ». Une femme ne possède pas naturellement la hardiesse, puisque celle-ci est une arme supplémentaire à acquérir, mais cela n'est pas impossible à une femme. En outre, lorsqu'elle demande à Dieu d'assurer son « féminin courage », l'héroïne indique que ce n'est pas contre sa nature féminine qu'elle doit aller pour vaincre Holoferne. Dans le texte biblique, Judith dit simplement :

Donne moy confiance et courage : affin que je le comptenne luy et sa
 puissance, et que je le destruisse. Car ceste chose sera ung memorial pour ton
 nom, quand la main d'une femme le aura mis bas.²⁴⁴

Dans la Bible, elle n'entend pas démontrer par son action que les femmes peuvent être hardies, mais que Dieu est puissant, ce qui la rapproche de la Jeanne d'Arc de Fronton. Or, d'Amboise transforme le propos de Judith, pour en faire non plus l'exception voulue par Dieu mais un modèle possible pour les femmes. Il s'agit pour elle de s'opposer au lieu commun de la femme faible, qui n'aurait pas de pouvoir face aux hommes. Juste après ces vers, Judith invoque d'ailleurs l'exemple de Yahel :

Sous ta faveur Iahel
 A bien ausé tuer un Sifare cruel,
 Quoy qu'il fust lieutenant d'un Roy dont les armées
 Avoient pressé le dos des plaines Idumées,
 Affligeant sans pitié de Jacob les enfans
 Par tourmens tous divers, durant deux fois onze ans.²⁴⁵

Elle rappelle ensuite comment « David petit Berger » a vaincu Goliath, là encore « sous [la] faveur » de Dieu. Le chœur qui suit ce monologue évoque quant à lui les amours de Sanson et Dalila ou encore de Salomon qui périt « Sous une beauté charmeresse »²⁴⁶. Certes, la faveur divine tient un rôle important : tout comme le faible David vainc le fort Goliath parce que

²⁴³ Adrien d'Amboise, *Holoferne*, op. cit., fol. 27r° et v°.

²⁴⁴ *La Bible qui est toute la sainte esriture*, op. cit., Judith, ch. XIX, DDD, fol. 19r°.

²⁴⁵ Adrien d'Amboise, *Holoferne*, op. cit., fol. 27v°.

²⁴⁶ *Ibid.*, fol. 28v°.

Dieu lui donne la victoire, ces femmes obtiennent la victoire grâce à Dieu. Néanmoins, mentionnant d'autres femmes qui ont surpassé la faiblesse imputée à leur sexe et ont vaincu des hommes, le chœur accrédite l'idée que le geste de Judith est reproductible.

Ainsi, une certaine ambiguïté demeure. C'est parce que Judith a la « faveur » de Dieu, parce que son « courage féminin » est assuré par Dieu, qu'elle peut vaincre l'ennemi. Nous retrouvons le phénomène étudié pour *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom Rémy*²⁴⁷, cependant, l'idée d'exception n'est plus aussi claire que dans la tragédie de Fronton. Certes, Judith agit avec le soutien de Dieu, mais là où Ozias la ramène aux caractéristiques de son genre, elle entend quant à elle contredire le lieu commun de la faiblesse féminine. En outre, dans un dizain liminaire latin présent dans l'édition *princeps*, celui qui se présente comme le « frère de l'auteur » (« *authoris frater* ») décrit Judith comme un « *animi pii et pudici exemplar* » : la notion d'exemple indique peut-être encore que l'héroïne n'est pas seulement une exception absolue mais un modèle à suivre²⁴⁸. La hardiesse de Judith se résout moins dans l'exception que ne le fait celle de Jeanne²⁴⁹. Aidée de Dieu, Judith entend « montrer à l'univers » qu'une femme peut ne pas correspondre à la topique. Si cette héroïne présente une revendication, elle se constitue donc ponctuellement en modèle, ce qui également de Médée chez La Péruse et d'Hécube chez Bochetel.

d. Médée et Hécube : des modèles à suivre ?

Si Créon, Jason, le gouverneur des Enfants, ou la Nourrice ne cessent de tenter de ramener Médée à un comportement socialement acceptable, à rappeler la norme là où l'héroïne ne propose que transgression sur transgression²⁵⁰, la fin de la pièce remet en perspective le schéma de Bade par lequel le rappel de la norme tranche avec la transgression du personnage. Au début de la pièce, Médée propose une remarque généralisante sur les « hommes », absente, sauf erreur de notre part, des textes de Sénèque et d'Euripide²⁵¹ :

Médée. O que foles nous sommes
De croire de leger aus promesses des hommes !
Nulle d'orenavant ne croïe qu'en leur cœur,
Quoi qu'ils jurent beaucoup, se trouve rien de seür,

²⁴⁷ Voir *supra*, p. 231-244.

²⁴⁸ Adrien d'Amboise, *Holoferne*, *op. cit.*, fol. 1v°.

²⁴⁹ Comme l'écrit Kathleen M. Llewellyn dans son étude sur Judith à la Renaissance, qui n'inclut pas la pièce de d'Amboise : « *the idea of that woman is a seed planted in the imagination of the early modern French audience* », Kathleen M. Llewellyn, *Representing Judith in Early Modern French Literature*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2014, p. 136.

²⁵⁰ Voir *supra*, p. 219-222.

²⁵¹ Le texte d'Euripide présente en revanche de nombreuses généralisations misogynes sur le sexe féminin, notamment dans la bouche de Créon et de Jason, qui sont absentes chez Sénèque et chez La Péruse. Voir par exemple Euripide, *Médée*, *op. cit.*, v. 569-575 p. 48-51, ou v. 909-910, p. 82-83.

Nulle d'orenavant ne s'attende aus promesses
Des hommes déloïaux : elles sont manteresses.²⁵²

Médée induit du comportement de Jason un propos général sur les hommes. Or, cette généralisation s'écrit au futur. La topique est exprimée dans les deux premiers vers : les femmes croient aux promesses des hommes ; c'est elle que l'héroïne éponyme entend changer : le comportement de Jason lui prouve que ces promesses sont « manteresses », et elle en tire une loi qui doit désormais valoir pour toutes les femmes. La structure anaphorique en « Nulle d'oresnavant » est assez dense. La double négation (« nulle ne croye ») indique que le propos doit s'appliquer à toutes les femmes ; le subjonctif (« croye » ; « s'attende ») contient une valeur jussive ; enfin, l'adverbe « d'oresnavant » qui marque une rupture entre le passé d'un côté, et le présent et le futur de l'autre, montre que Médée ouvre une nouvelle ère pour les femmes. Or, nous retrouvons le futur catégorique dans les trois derniers vers de la tragédie, réservés à l'héroïne :

Medee. Qui aura desormais de faus amant le blasme,
A l'exemple de toi se garde du danger
Par qui j'apran mon sexe à se pouvoir vanger !²⁵³

Rien de tel chez Euripide ou Sénèque²⁵⁴ : La Péruse ajoute dans le dernier vers une lecture genrée de la vengeance féminine, supposée reproductible, transmissible aux spectatrices. Si Médée refuse la soumission au pouvoir masculin, elle se constitue en modèle à suivre, en premier exemple d'une série possible. Le futur catégorique ouvre sur l'extérieur de la pièce, tandis que le verbe « apprendre » montre la valeur pédagogique du propos, destiné aux seules femmes, et proposant un contenu d'enseignement assez peu conventionnel... Il reste difficile d'attribuer une intention à l'auteur. Peut-être La Péruse ironise-t-il sur le supposé contenu pédagogique du théâtre ; représentant une Médée qui s'érige en modèle à suivre dans les tout derniers vers, il ne résorbe cependant pas la transgression dans l'exception.

Nous trouvons le même phénomène, mais *a minima*, dans *La Troade* de Garnier. Hécube s'est vengée de Polymestor en assassinant ses enfants et en le rendant aveugle, mais retrouve ensuite ses lamentations. Elle pleure ses fils morts au combat, et ses filles qui « Ont esté le butin de soudars sanguinaires, / Encores degoutans des meurtres de leurs freres. »²⁵⁵. La tragédie s'achève ainsi :

²⁵² Jean Bastier de La Péruse, *Medee*, op. cit., fol. 9.

²⁵³ *Ibid.*, fol. 42.

²⁵⁴ Chez Sénèque, c'est Jason qui a le dernier mot de la pièce, et les derniers vers de Médée ne proposent pas de généralisation semblable (Sénèque, *Médée*, op. cit., v. 1018-1027, p. 198-199). Chez Euripide, le chœur passe également au futur pour indiquer qu'« une dignité gagne la race féminine ; les femmes ne seront plus l'objet d'un renom malsonnant », *Médée*, op. cit., v. 419-420, p. 38-39.

²⁵⁵ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., fol. 203r°.

Hec. Et vous, Dieux, le savez et vous n'en faites cas !
Et vous, Dieux, le voyez, et ne nous vengez pas !
Ce seul Roy, le loyer de ses cruautés porte,
Ce qui fait toutefois que je me reconforte,
Et m'allaitte d'espoir, que quelques uns encor
Pourront estre punis comme Polymestor.²⁵⁶

Comme Médée, Hécube achève la tragédie sur un futur, qui porte toutefois sur la construction à verbe support « pourront être punis », ce qui fait de la punition un simple « espoir » d'Hécube : « Plus qu'un avertissement aux Achéens, il pourrait s'agir d'une nouvelle et sévère *Remontrance au peuple de France* »²⁵⁷, pour Jean-Dominique Beaudin. Dans notre perspective, Hécube clôt la tragédie sur l'idée que si les dieux ne font pas justice, les femmes peuvent s'en charger – c'est ce qu'ont démontré Hécube et les Troyennes dans la pièce et, *in fine*, la reine insiste sur le caractère reproductible de leur action. La mention est plus discrète que chez La Péruse mais reste marquante.

*

Ainsi, le schéma de Josse Bade, qui rend possible une inconvenance dès lors que la *doxa* est rappelée dans les discours, n'est pas le fin mot pour décrire la présence de la topique. Tout d'abord, la topique fait l'objet de débats entre les personnages, et ne peut donc pas être purement analysée comme un commentaire de l'action, destiné à orienter l'interprétation morale du spectateur. En outre, le lieu commun est dans d'autres cas franchement remis en question : imputés à Satan ou Polymestor, trop humains pour être relayés par les personnages divins, les propos topiques sur le féminin sont décrédibilisés par leurs locuteurs ; certaines pièces contestent encore explicitement les lieux communs énoncés. Loin de se contenter de véhiculer les lieux communs sur les femmes, les dramaturges en font des usages variés qui peuvent conduire, *in fine*, à leur contestation. Dès lors, le cadre cognitif du cas général serait convoqué pour mieux être révoqué par les cas singuliers représentés sur la scène.

²⁵⁶ *Ibid.*, fol. 203r°. Comme l'a montré Marie-Madeleine Mouflard, l'acte V de la *Troade* est inspiré des *Troyennes* d'Euripide, mais la plainte finale d'Hécube remplace la malédiction de Polymestor. Or, cette plainte reprend un thème des *Troyennes* qu'Hécube développait plus tôt, celui de l'opposition du bonheur passé au malheur présent. Cependant, cette plainte ne présente pas de considération équivalente d'après nos recherches. Voir Euripide, *Les Troyennes*, *op. cit.*, v. 475-510, p. 48-49.

²⁵⁷ Robert Garnier, *La Troade*, éd. J.-D. Beaudin, Paris, Champion, 1999, note sur les vers 2663-2666, p. 219.

CONCLUSIONS PARTIELLES

L'analyse du discours théorique sur la tragédie nous a montré que la question du *gender* prend une dimension toute particulière concernant l'élaboration des personnages. Le discours théorique indique que les auteurs doivent conserver dans l'élaboration des personnages une convenance de *gender* : les femmes doivent agir conformément aux attentes du féminin, et les hommes conformément aux attentes du masculin. Josse Bade permet cependant l'inconvenance, dès lors que le dramaturge la désigne comme telle en rappelant ce qui convient.

Le contenu de la convenance et de l'inconvenance est apparemment décrit dans les pièces, à partir d'un discours topique sur le féminin induit des discours théologiques, juridiques et médicaux contemporains. Ce discours topique fait apparaître l'image d'un féminin double, et dès lors réversible, que les tragédies utilisent dans ses nombreux aspects, mais c'est bien l'idée d'une faiblesse féminine qui domine.

Pourtant, si une topique se fait jour, c'est le plus souvent pour commenter la discordance du personnage par rapport aux normes du *gender* : le lieu commun est alors employé dans le cadre rhétorique traditionnel de l'épidictique, du côté du blâme ou de l'éloge. La discordance entre le comportement du personnage et celui qui est attendu de son sexe peut être négative, comme lorsque Médée tue ses enfants malgré le lieu commun de l'amour maternel, mais peut être également positive, par exemple lorsqu'Esther refuse la vanité féminine. Cette dernière configuration est alors employée pour faire de l'héroïne une exception, si bien que le lieu commun n'est contesté que dans son absolue universalité. La notion d'exception relativise donc le schéma de Bade, puisqu'il n'envisageait d'utilisation de la topique que pour normaliser les discordances.

En outre, si ce schéma fonctionne parfois, il relève pour certaines pièces d'une conception trop restreinte de la double énonciation. Considérer que le dramaturge ferait concorder le message qu'entend l'interlocuteur sur la scène et celui qui est perçu par le spectateur concernant la valeur du héros semble insuffisant. Le discours gnomique n'est pas toujours un commentaire définitif de l'action, visant à rappeler la norme à l'esprit du spectateur : il est au contraire parfois tellement intégré au conflit dramatique qu'il devient difficile de l'interpréter. Dès lors que nous ne prenons plus le lieu commun pour un commentaire univoque de l'action, d'autres constats se font jour. En effet, plusieurs tragédies affichent plus ou moins clairement leur contestation des idées reçues : l'inconvenance est

alors un moyen de contredire la topique, et non plus l'inverse¹. Si « une femme peut bien s'armer de hardiesse », cela contredit au moins en partie le lieu commun de la faiblesse des femmes, particulièrement convoqué en tragédie.

Cela répond-il à notre question initiale sur le choix premier des héroïnes par les dramaturges ? C'est-à-dire, les dramaturges choisissent-ils initialement des héroïnes pour déplacer les cadres de pensée sur le féminin ? La tragédie serait-elle alors initialement un genre favorable aux femmes ? Constatant que les héroïnes de Corneille ne correspondent pas aux normes du *gender*, Myriam Dufour-Maître écrit :

On pourrait penser néanmoins que cette singularité, cette manière de se placer au-dessus des normes est précisément le propre de l'attitude héroïque, et qu'il n'est pas étonnant donc que les héroïnes de Corneille soient construites de façon à transcender les caractéristiques du « genre » aussi bien que celles de la bienséance et des conventions de l'*ethos* féminin.²

Si la tragédie repose sur la mise en scène de héros et d'héroïnes, ceux-ci seront dans tous les cas caractérisés par leur opposition aux lois de l'humanité commune. Dès lors, en démontrant l'opposition des héroïnes tragiques aux femmes du commun, nous pourrions n'avoir fait que définir l'héroïsme en tragédie. Poursuivons l'analyse : pour établir la spécificité ou non d'un héroïsme féminin, écouter les personnages ne suffit pas, il nous faut les observer sur la scène tragique.

¹ En outre, ce que nous n'avons pas étudié ici, parce que nous nous sommes concentrée sur ce qui est présent et non ce qui est absent, ce sont les cas où les discordances ne sont pas notées. Ainsi, nous reviendrons *infra* sur le personnage d'Aman, qui présente une inconvenance nette et que pourtant son entourage ou lui-même ne notent jamais. Voir *infra*, p. 483-484.

² Myriam Dufour-Maître, « Héroïnes de Corneille : des modèles rhétoriques féminins ? », dans *Femmes, rhétorique et éloquence sous l'Ancien Régime*, op. cit., p. 108.

TROISIÈME PARTIE



L’ACTION DES FEMMES SUR LA SCÈNE TRAGIQUE

La tragédie n'est pas seulement un répertoire de discours : elle est également un spectacle qui représente sur la scène des personnages féminins. La critique a longtemps insisté sur le manque d'« action » qui caractériserait la tragédie du temps. Pour Charles Mazouer, l'action est mince, et l'issue, connue d'avance :

Ce que l'on voit sur la scène, ce ne sont pas les faits, mais leur récit et leurs conséquences sur les personnages qui les déplorent et se lamentent longuement devant nous. [...] Ce qui nous est montré, c'est le spectacle d'une victime qui craint son infortune ou qui la plaint une fois arrivée. [...] On y débat sans doute, et on s'y affronte, mais comme sans prise immédiate et nette sur la marche des événements ; comptent avant tout la beauté du discours, sa valeur rhétorique ou poétique.¹

Dès lors, il faudrait attendre les années 1560-1570, et une dramaturgie plus aristotélicienne, pour que se développe une tragédie d'action :

La conception du personnage est liée à celle de l'action. Si la tragédie est statique, le personnage agit peu, mais débat, se lamente, raconte ; il paraît presque comme simple support de la parole et non pas comme sujet de l'action. Sa marge de liberté face au malheur imposé par le destin reste au demeurant réduite.²

C'est un préjugé qui a eu longtemps cours dans la critique, et qui renforçait l'idée de l'infériorité du théâtre de la Renaissance face au théâtre classique ; même lorsque l'objectif était de revaloriser ce théâtre, la conclusion restait la même :

La tragédie consiste alors à mettre en scène une longue déploration, tandis que se déroule le cérémonial tragique qui mène inéluctablement à la mort, et doit proposer un enseignement moral, dogme fondamental de la poétique du genre.³

L'idée que ce théâtre ne présente pas d'action provient en général d'une comparaison avec un théâtre plus tardif fondé sur une certaine compréhension d'Aristote : l'action est alors définie essentiellement par la péripétie, et notamment par le retournement de situation. Il n'y aurait

¹ Charles Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, op. cit., p. 206.

² *Ibid.*, p. 207. Voir également par exemple Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, Champion, 1994, p. 146 sqq.

action que dans le cas d'une inflexion de l'intrigue, d'une rupture de la situation initiale et d'un passage à une nouvelle situation. Or, dans les tragédies du XVI^e siècle, le renversement de fortune se situe souvent en amont de l'intrigue. C'est ce qui a conduit la critique à définir cette tragédie comme étant avant tout « statique » : la situation resterait la même du début à la fin de la pièce, si bien que celle-ci ne serait constituée que des lamentations des personnages face à leur destin. Néanmoins, définir l'action théâtrale comme un retournement de l'intrigue est réducteur, et ne permet pas en effet de rendre compte des spécificités du théâtre du XVI^e siècle. Certes, l'issue y est en général connue d'avance – mais c'est également le cas de bien des tragédies du XVII^e siècle, qui représentent des sujets connus du public. En outre, si le revers de fortune peut se situer en amont de l'intrigue, c'est que ce n'est pas lui qui intéresse les dramaturges ; il faudrait comprendre, nous y reviendrons, que ce qui définit proprement le sujet tragique au XVI^e siècle est l'observation de la *réaction* du personnage face à ce revirement. Or, nous allons le voir, cette réaction peut d'abord conduire à un changement de situation : par exemple, si le suicide final des héroïnes était anticipé, il n'en reste pas moins une transformation radicale de leur situation. En outre, si les héros paraissent parfois passifs devant leur destin, il faut interroger les raisons de cette passivité plutôt que d'y voir un manque d'habileté des dramaturges.

Ainsi, nous ne nous contenterons pas de la définition de l'action par la péripétie, par l'événement, ou par le bouleversement de la situation initiale, qui a conduit la critique à déconsidérer les tragédies étudiées. Nous aurons une définition plus large de la notion d'*action*, selon trois aspects que nous étudierons successivement. Tout d'abord, nous la prendrons dans son sens non spécifiquement théâtral d'avancement de l'intrigue, en étudiant les rôles actantiels. Les personnages *agissent*, de différentes manières – dès lors, cette simple description actantielle suffit à contester l'idée d'une absence d'action dans les pièces. Nous interrogerons la répartition genrée de ces rôles, pour nous demander si les femmes et les hommes agissent différemment sur la scène tragique. Ensuite, nous considérerons l'action dans son sens rhétorique et théâtral, celui de l'*actio*, cinquième partie de la rhétorique essentiellement définie par la prononciation et le geste⁴ : les personnages mettent en œuvre

³ Madeleine Lazard, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, op. cit., p. 101.

⁴ Voir Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, article « action », p. 36. Les liens du jeu de l'acteur et de l'*actio* rhétoriques ont pu notamment être mis en valeur à partir du XVII^e siècle qui voit l'apparition de traités du jeu de l'acteur. Néanmoins, étant donné la formation rhétorique des dramaturges, et puisque le lien entre acteur et orateur était déjà présent, y compris sur un mode d'opposition, dans l'Antiquité, il faut probablement considérer que ce lien est opérant au XVI^e siècle. Dans tous les cas, le jeu de l'acteur repose sur la mise en œuvre d'une prononciation et d'une gestuelle et propose donc une *actio*, même si celle-ci n'est pas forcément décrite en tant que telle à l'époque. Pour un bilan critique sur cette question, on

une gestuelle et un ton adaptés aux émotions qu'ils transmettent, ce qu'ils thématisent parfois explicitement. Nous reprendrons les notions de hardiesse et de plainte, qui définissent au début du corpus l'*actio* des femmes, pour interroger leur pertinence dans le corpus, leur articulation et, là encore, leur caractère genré⁵. Enfin, nous examinerons l'action entendue comme *effet* de ce spectacle des femmes sur le public, aux plans moral et idéologique. Comme l'indique le *TLFI*, l'action peut décrire le déroulement d'une opération, mais également son résultat⁶. Cette notion d'effet fait partie intégrante de la rhétorique, puisque le discours est justement construit en fonction de l'effet à produire sur l'auditoire. Néanmoins, nous n'en resterons pas à une perspective purement rhétorique : au-delà des conséquences ponctuelles d'un discours précis sur l'auditoire, nous étudierons le rôle des femmes représentées dans la mise en œuvre des objectifs moraux des pièces ainsi que dans la construction d'une vision globale du féminin.

Nous pourrions ainsi mieux répondre à la question fondamentale : pourquoi les personnages féminins occupent-ils les premières pièces du corpus, et pourquoi leur importance s'amointrit-elle au fil du temps ? C'est-à-dire : peut-on déterminer des types de rôles, une présence scénique et un effet moral qui seraient spécifiques aux femmes ?

consultera avec profit Julia Gros de Gasquet, « Rhétorique, théâtralité et corps actorial », *Dix-septième siècle*, vol. 236, n° 3, 2007, p. 501-519 et, pour une étude des traités du jeu de l'acteur, Sabine Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes (1657-1750)*, Paris, Champion, 2001, ou encore Sabine Chaouche, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique*, Paris, Champion, 2001. Pour l'Antiquité, on consultera Florence Dupont, *L'Orateur sans visage*, *op. cit.*

⁵ Sur cette question, voir *supra*, p. 124-129.

⁶ *Trésor de la langue française informatisé*, *op. cit.*, article « action ». [Consulté en ligne le 22/07/2018. URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1303569690;r=1;nat=;sol=0;>].

CHAPITRE I. LES FEMMES DANS L'INTRIGUE

La notion de personnage est le fruit d'une histoire complexe dans l'histoire littéraire française. Longtemps acceptée sans résistance, elle fut rejetée avec violence notamment autour de la période du *Nouveau Roman*¹. Cependant,

Au caractère insubmersible, ineffaçable ou « indéconstructible » du personnage, qui revient côté cour quand on le chasse côté jardin, résiste à toutes les tentatives de dissolution ourdies contre lui – fût-ce les plus radicales et les plus délibérées – répond un penchant tout aussi incontrôlable à excéder ses limites, déborder du rôle où l'on voudrait le cantonner, conquérir une autonomie qui tantôt lui permettra de commenter en spectateur, parfois caustique, l'œuvre dont il est censé n'être qu'un rouage, tantôt même de s'en détacher pour vivre de sa belle vie. Impossible donc d'en nier l'existence – et de renoncer au « personnage » comme catégorie d'analyse – mais impossible également d'en donner une définition *in abstracto* ; dès qu'on veut en fixer les contours, l'habit se révèle trop étriqué.²

La notion de personnage, fortement remise en question, conserverait sa pertinence, même si, ou peut-être d'autant plus que, elle recèle une certaine plasticité. Elle se comprend d'abord dans une dimension chronologique, que Robert Abirached a mise en valeur en distinguant trois périodes principales : le personnage de type aristotélicien prévaut jusqu'au XVII^e siècle, puis l'individu-personnage se déploie du XVIII^e siècle jusqu'aux années 1880, enfin la transformation du sujet remet en question les contours du personnage à partir de cette date et jusqu'à nos jours³. Cependant, le théâtre du XVI^e siècle n'est pas aristotélicien : ses spécificités ne sont pas mises au jour dans l'étude d'Abirached.

Anne Ubersfeld distingue trois « fils conducteurs » du personnage de théâtre : il est possible d'analyser les « figures » du personnage, c'est-à-dire sa place dans le système actantiel, dans le système actoriel (il a un rôle codé), ou encore sa signification rhétorique ou référentielle ; ensuite, le personnage peut être étudié comme un individu, qui partage des traits avec le groupe mais présente également des caractéristiques individuelles ; enfin, le

¹ Pour un résumé de cette évolution sur les dernières quarante années, voir Françoise Lavocat, « Avant-propos », dans *La Fabrique du personnage*, op. cit., p. 7.

² Anne-Bouvier Cavoret, « Présentation du recueil », dans *Le Personnage*, dir. A.-C. Cavoret, Gap-Paris, Ophrys, 2004, p. 7. Pour une présentation des problématiques du personnage au théâtre, voir encore Georges Zaragoza, *Le Personnage de théâtre*, op. cit., Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., article « Personnage », p. 252, ou encore Anne Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse de théâtre*, Paris, Seuil, 1996, article « personnage », p. 65-66.

³ Voir Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, ainsi que du même auteur, l'article « Personnage », dans *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre*, dir. M. Corvin, Paris, Bordas, 1995, p. 698.

personnage est le sujet d'un discours qu'il est également possible de soumettre à l'analyse⁴. Nous avons présenté lors de nos analyses des titres et des listes de personnages certains rôles codés (la reine, la suivante, *etc.*)⁵ ; notre deuxième partie, consacrée à l'analyse des discours, a montré que ceux-ci pouvaient jouer un rôle problématique dans la caractérisation des personnages. Ici, nous allons nous intéresser d'abord au rôle actantiel des personnages, même si, comme Anne Ubersfeld le rappelle, à la suite de Rastier, « il est difficile de distinguer entre la *qualité* et l'*action* du personnage »⁶. Dès lors, après avoir mis en valeur le schéma actantiel majeur des tragédies, nous analyserons la place des personnages en son sein. Cependant, sans nous contenter d'une analyse purement structurelle des pièces, nous spécifierons l'action en fonction de la qualité des personnages, de leurs rôles politiques et sociaux, ou encore du type de relations, familiale, amoureuse ou amicale, dans lesquelles ils se situent. Enfin, notre axe de différenciation, celui du sexe du personnage, relève d'un trait de caractérisation individuelle du personnage, et dès lors plutôt du deuxième fil conducteur mis en valeur par Anne Ubersfeld. La question de cette première sous-partie sur le rôle actantiel des personnages féminins pourrait être formulée ainsi : la définition sexuée des personnages détermine-t-elle leur(s) rôle(s) actantiel(s) ?

Pour décrire ces rôles conformément à la conception de l'époque du sujet tragique, nous nous concentrerons sur la notion de revers de fortune. Nous en avons observé les occurrences dans les textes théoriques⁷ ; au-delà de la théorie, la notion de renversement, présente dans l'ensemble du corpus, est souvent évoquée par le chœur entre l'acte I et l'acte II des pièces⁸. Or, si cette notion n'est pas nouvelle pour décrire la tragédie du XVI^e siècle, elle n'a pas encore été suffisamment employée pour en décrire la structure, et pour invalider l'idée d'une tragédie statique, sans action. Certes, l'unicité de la notion peut masquer une grande diversité de configurations de l'intrigue – que la multiplication de situations dans les descriptions théoriques des intrigues laissait présager. Le revirement de fortune peut se situer à l'exposition, dans le cadre d'une péripétie, ou au dénouement, si l'on accepte même cette manière de décrire les étapes de la tragédie. Il n'est jamais possible de considérer que l'action

⁴ Voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 89-112.

⁵ Voir *supra*, p. 93-100.

⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 91.

⁷ Sur la description du renversement en théorie, voir *supra*, p. 60-67.

⁸ Les exemples sont particulièrement nombreux. Nous pouvons mentionner, parmi d'autres, le chœur de *Cleopâtre captive* qui évoque « nostre heur, en peu d'heure / En malheur retourné », *op. cit.*, fol. 228r, *Josias*, *op. cit.*, fol. 6-7, qui reprend le topos des « champêtres logettes » qui échappent aux malheurs des « palais royaux », *Agamemnon*, *op. cit.*, fol. 2v^o *sqq.* (le chant du chœur s'ouvre sur « A sort menteur ») ; le chant du chœur de l'acte II de *Cornélie* qui évoque le « branle journalier » du ciel et « les felicitez, les desastres » qui en

tragique est uniquement constituée par le retournement de fortune : le cœur de l'action réside plutôt dans l'exposition de ses conséquences. Nous tenterons de démontrer que ce qui a été décrit comme un manque d'action est au contraire le fondement idéologique et esthétique de la tragédie : elle entend représenter la réaction d'un personnage dans le plus grand malheur, si bien que la passivité traduit parfois une résignation qui est, de fait, désignée comme étant la meilleure des réactions possibles⁹.

Plus précisément, il nous semble qu'il faut distinguer dans le corpus deux configurations fondamentales de retournement du sort, elles-mêmes déclinables en plusieurs modèles :

- Dans le premier cas, le renversement et ses conséquences se portent sur le même personnage : nous avons alors un revers 1 qui devient un revers 1bis, sur le même personnage, au dénouement. Ainsi, le renversement 1 pour Cléopâtre est constitué du deuil d'Antoine et de sa captivité, et il se conclut par sa mort à la fin de la tragédie (renversement 1bis).
- Dans le second cas, les conséquences du revers de fortune se portent sur un autre personnage : le revirement 1 devient un revirement 2, sur un second personnage, au dénouement. Typiquement, la vengeance motive ce second retournement, mais d'autres cas sont possibles : la mort d'un personnage engendre la mort d'un autre, par exemple l'épouse. Ainsi, Médée se lamente de la trahison de Jason, premier renversement, mais elle se venge sur lui, la famille royale et leurs enfants : deuxième revirement. Ou encore, Dans ce cas, l'auteur peut choisir d'accentuer le premier ou le second renversement, en donnant notamment le nom du personnage du premier ou du second comme titre de la pièce.

Il faut prendre ce schéma avec une certaine souplesse. Cependant, il permet de rendre compte de la structure de la majorité des pièces, tout en découlant de la description des pièces tragiques donnée par les contemporains, autour de la notion de revers de fortune.

Quelle est la place des personnages féminins dans ces configurations ? Elles peuvent être victimes du premier et/ou du deuxième renversement, être bourreaux du deuxième, et plus rarement, du premier, ou encore, essentiellement dans le cas des personnages

dépendent, *op. cit.*, fol. 18r, tandis qu'au troisième acte, le chœur chante l'inconstance de la « Fortune » et les malheurs de César. Les pièces sont traversées par ces considérations, qui ne sont pas l'apanage du chœur.

⁹ Michel Dassonville fait également de cette importance de la résignation l'une des raisons qui a pu pousser la critique à voir dans ces pièces un manque d'action : « Le seul fait de changer d'avis, de dévier tant soit peu de la voie droite, même pour un moment, même par feinte, leur semblerait faiblesse indigne d'un héros », voir Michel Dassonville, « Une tragédie lyrique ? Pourquoi pas », *op. cit.*, p. 7.

secondaires, témoins du revers. Lorsque des débats animent les critiques pour savoir qui est le personnage principal de telle ou telle pièce, la notion de retournement de fortune devrait l'emporter pour trancher. Certes, l'atmosphère tragique tend parfois à généraliser le renversement, qui peut concerner plusieurs personnages. Par exemple, la critique hésite quant à savoir qui d'Iphis ou de son père est le protagoniste de la pièce *Iephthes* et de ses traductions, peut-être justement parce que le revirement du sort les concerne tous deux : le père, victorieux au début de la pièce, est contraint de perdre sa fille ; sa fille, promise au début de la pièce à une longue vie, est contrainte de se sacrifier¹⁰. En revanche, pour *Didon se sacrifiant*, la réponse est plus nette : la notion de dilemme parfois utilisée pour arguer qu'Énée était le personnage principal, ou le personnage tragique, de la pièce, nous paraît anachronique¹¹. C'est bien Didon qui subit le revers de fortune, puisqu'elle passe du statut d'amante et de reine promise à une alliance heureuse à celui de femme délaissée et décrédibilisée aux yeux de son peuple. S'il n'est pas impossible de considérer qu'Énée subit également un revers de fortune, puisqu'il doit quitter Didon pour aller fonder Rome, il ne le présente pas de cette façon.

Ainsi, le protagoniste serait le personnage qui subit le renversement de fortune. En général, ce personnage donne son nom à la tragédie – quelques exceptions existent, notamment *La Soltane* de Bounin, où la femme meurtrière tient le rôle-titre. En outre, le personnage qui subit le revers du sort n'est pas nécessairement valorisé par la pièce. Par exemple, le personnage éponyme d'*Agamemnon* de Toutain est moins présent que d'autres, comme Cassandre ou Andromaque, et il est dévalorisé par la pièce ; le titre s'explique alors par le fait qu'Agamemnon subit le renversement¹².

Pour mesurer la spécificité des rôles féminins dans l'intrigue, nous analyserons d'abord les raisons du retournement de fortune, ensuite les réactions face à lui ; nous étudierons enfin les deutéragonistes et personnages de moindre importance. Nous allons donc mêler en partie les différentes configurations dégagées, puisque l'objectif n'est pas l'analyse actantielle des tragédies du XVI^e siècle mais la compréhension de la place spécifique des

¹⁰ Voir par exemple Chevalier Jean-Frédéric, « La victime tragique depuis les premières tragédies néo-latines jusqu'à *Jephthes* de George Buchanan », *op. cit.*, p. 145-153.

¹¹ Voir par exemple Mathilde Lamy-Houdry, « Héros épique, héros tragique : la figure d'Énée de Virgile à Jodelle », dans *Didon se sacrifiant d'Étienne Jodelle*, dir. C. Bonnet, A. Boutet, Ch. de Buzon *et alii*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2015, p. 183-196. Alan Howe a montré la présence de dilemmes dans certaines pièces de notre corpus (notamment *Althée* et plusieurs pièces de Garnier) pour relativiser la rupture de ces tragédies avec le classicisme (et dès lors l'idée de leur infériorité). Il nous semble en effet que certaines pièces font apparaître des dilemmes, et nous l'avons montré *supra* (p. 210-218) pour *Althée*, mais ceux-ci restent pour nous non-définatoires du sujet tragique. Voir Alan Howe, « The Dilemma Monologue in Pre-Cornelian French Tragedy (1550-1610) », *op. cit.*

femmes dans ce cadre actantiel mouvant. Nous décrirons les rôles féminins et masculins pour éprouver le caractère discriminant du critère du sexe des personnages.

1. Les raisons du renversement

La critique classe le plus souvent les sujets des tragédies humanistes en fonction de leur source¹². Cependant, des tragédies de sources diverses peuvent reposer sur le même type d'intrigue et, même si les théoriciens de la tragédie en proposent des listes ouvertes, les revirements de fortune ne sont pas en nombre illimité. Nous allons interroger deux phénomènes : tout d'abord, y a-t-il des renversements genrés, réservés aux hommes ou aux femmes ? Ensuite, lorsque le même retournement du sort a lieu, prend-il une forme différente selon qu'il est masculin ou féminin ?

a. Les renversements genrés

i. Le viol : un revers féminin

Il peut apparaître comme un motif non essentiel au revirement de fortune, notamment sous la forme de la crainte, par exemple chez Jeanne d'Arc et Polyxène¹⁴. Lucrèce et Philanira sont les seules héroïnes à subir le viol, qui constitue alors le cœur du renversement. Dans *Lucrece*, il a lieu entre l'acte I et l'acte II, si bien que l'héroïne se lamente de son déshonneur dès son entrée sur scène à l'acte II :

Lucrece. Que peux-tu donc Lucrece esperer davantage
Sinon de ton honneur un eternel dommage ?¹⁵

Or, ce « dommage » fait à l'honneur est bien décrit comme un revers de fortune :

Lucrece. Comm'un Lis blanchissant que l'homme soucieux
Arrouse en son jardin pour le front de ses Dieux,
Plustost dedans son char l'Aurore safranée
Ne vient pour argenter une sainte journée,

¹² Nous reviendrons *infra*, p. 550-560, sur la question de la valorisation des personnages.

¹³ Voir *supra*, p. 93-100.

¹⁴ Pour Jeanne d'Arc, voir l'acte III de *L'Histoire tragique de la pucelle*, *op. cit.*, p. 67. Cette crainte peut encore se trouver chez des personnages secondaires, par exemple le chœur de dames de Sophonisba : « Dames. N'ayant donc plus d'autre recours / Seigneur, qu'à ton divin secours, / Nous te supplions humblement / De vouloir pitoyablement / Garder de viollant outrage / Cestuy nostre jeune et tendre aage : / Et sauver ceste honnesteté / Qui jusques icy a esté / Par nous deffendue a l'encontre, / De mille aguets que lon rencontre / Passant ceste vie traitresse », Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, *op. cit.*, fol. 24r° et v°. Dans *Hecuba*, Polyxène invoque comme motif de sa mort le refus de la captivité, doublé de la peur de la perte de la chasteté, puisqu'elle pourrait être donnée à un mauvais mari : « Lequel me contraindra sa maison nettoyer, / Filer, le pain pestrir, et mes mains employer / A ouvrage servil, et par dure contraincte, / User ma triste vie en douleur et en plainte. / Apres ung autre serf, ne scay ou achepté, / Viendra souiller mon lict et ma virginité, / De princes et de roys cy devant desirée. / Non, non, franche mourray, sans que soit empiree / La mienne liberté, et ce corps sen ira » (Guillaume Bochetel, *Hecuba*, *op. cit.*, fol. 26. Voir pour la source Euripide, *Hécube*, *op. cit.*, v. 350-367, p. 29).

¹⁵ Nicolas Filleul, *Lucrece*, *op. cit.*, fol. F4v°.

Que devot il acourt afin de le cueillir :
 Mais de loin il le voit contre terre vieillir :
 Et tout autour, ramper un essain de chenilles,
 Sans atoucher aux fleurs a ses dieux inutilles.
 Ainsi, las ! Collatin, le malheur d'une nuit
 A de toy et de moy, tout cest honneur destruit
 Que tant plus on prisait dessus tout autre rare
 Et plus tôt on l'a vu fouler d'un pied barbare.¹⁶

Pour qu'il y ait renversement, il faut que Lucrèce ait été auparavant un modèle de vertu et de chasteté, ce dont rend compte la comparaison au lis blanc, intouchable pour les chenilles, métaphores, uniques dans le corpus, de l'impureté morale¹⁷. Dès lors, un seul dénouement est possible :

La seule mort pourra me rendre mon honneur,
 La seule mort sera borne de mon malheur.¹⁸

La mort résout pour Lucrèce le double problème issu de son viol par Tarquin, le déshonneur et la souffrance.

Dans *Philanira*, tragédie néo-latine de Roillet dont une première traduction française paraît en 1577, l'intrigue est plus complexe : le revers de fortune commence lorsque Philanira apprend que son époux est condamné à mort, se poursuit avec l'acceptation de la relation sexuelle avec le juge qui prétend par là sauver le mari, avec l'annonce de la mort de l'époux que le juge n'a pas sauvé, continue avec le mariage forcé avec ce double bourreau à l'initiative de l'envoyé du roi, avant de se conclure par la mort du nouvel époux à qui l'héroïne s'est finalement attachée¹⁹. D'après Daniela Mauri, la source serait une nouvelle italienne de Giraldi, qui présente de nombreuses ressemblances avec la tragédie mais n'est pas encore publiée quand paraît *Philanira*, source probablement mêlée à une seconde, celle d'un

¹⁶ *Ibid.*, fol. F4v° et G1r°. Nous n'avons pas trouvé la source de cette comparaison dans les différentes sources de l'histoire de Lucrèce, notamment Tite-Live, *Histoire Romaine*, I, 1, *op. cit.*, § 58-60, p. 93-96, ou Ovide, *Les Fastes*, Tome I, livre 2, *op. cit.*

¹⁷ Sur la chasteté, voir *supra*, p. 226-231.

¹⁸ *Ibid.*, fol. G2r°. Cette notion d'honneur est déjà largement invoquée par l'héroïne chez Tite-Live, *op. cit.*

¹⁹ Voici le déroulement de l'intrigue : à l'acte I, l'époux de Philanira est condamné et celle-ci tente de le sauver en suppliant Sévère, le terrible juge qui lui promet de lui rendre son époux si elle passe la nuit avec lui. L'acte II est constitué du dilemme entre la conservation de son honneur et celle de la vie de son époux, mais Philanira accepte la proposition de Sévère, ce qui est une deuxième étape du malheur. Au début de l'acte III, après la nuit qu'elle a passée avec Sévère, Philanira reçoit le cadavre son époux. L'héroïne n'est pourtant pas au bout de ses peines. En effet, à l'acte IV, le *Prorex* ou Vice-Roi arrive et Philanira se plaint auprès de lui. Celui-ci décide alors, contre la volonté de Philanira et de Sévère, de les marier pour que Philanira retrouve son honneur : Philanira obtient donc malgré elle un mariage forcé. Une nouvelle nuit se passe entre les actes IV et V, mais il s'agit cette fois de la nuit de noces. À l'acte V, nous sommes au matin, et le Vice-Roi fait tuer Sévère pour son crime. Le Vice-Roi a donc opéré une justice en deux étapes : d'abord il restitue son honneur à Philanira, ensuite il punit Severus – il distingue donc réparation et punition. Néanmoins, Philanira est entretemps tombée amoureuse de son nouvel époux et se lamente de sa mort.

fait divers français dont personne n'a encore trouvé la trace²⁰. Cette pièce est moins classique que *Lucrece*. L'intrigue se situe ainsi dans un milieu bourgeois, et non royal. Surtout, Philanira tombe amoureuse de son violeur, ce que le chœur analyse comme un scandale²¹.

Le viol est peu fréquent, puisqu'il n'y en a pas d'autre occurrence dans le corpus : peut-être cette relative absence s'explique-t-elle par le fait que, en dehors de l'acte héroïque de Lucrèce, il est un sujet considéré comme appartenant à la comédie. Dans la théorie, le viol passe du sujet de comédie chez Diomède au sujet de tragédie chez Laudun – en pratique, il est un sujet fréquent des comédies du XVI^e siècle et reste peu représenté en tragédie²². En outre, *Philanira* se situe aux limites du genre tragique, et présente une grande singularité dans le corpus. Quoi qu'il en soit, conformément peut-être aux idées du temps, le viol ne concerne que les personnages féminins. À l'inverse, un type de revers est réservé aux hommes : il s'agit de la conjuration.

ii. Conjurations : un renversement masculin

De nombreux hommes du corpus sont assassinés : Darius, Alexandre, César, Pompée, le roi Kanut, Adonis ou encore Coligny (ce dernier étant particulièrement dévalorisé par l'auteur catholique)²³. Parfois, la chute prend une forte résonance métaphysique, si l'on songe à Saül, David, Aman, Holoferne, ou à Pharaon, tué dans son affrontement avec Moïse chez Chantelouve²⁴. Plusieurs hommes du corpus sont assassinés par des femmes, ou à cause de femmes, dans le cadre d'une vengeance essentiellement personnelle. C'est le cas de Moustapha (mort de l'ambition de Rose pour ses fils), d'Hippolyte (tué à cause de l'amour que lui porte sa belle-mère), d'Holoferne et d'Aman (tués respectivement par Judith et par Esther au nom d'une nécessité supérieure), de Méléagre (tué par sa mère), d'Agamemnon

²⁰ Daniela Mauri, « Introduction. *Philanire* », dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. 2 (1561-1566)*, op. cit., p. 131-135 et Giambattista Cinzio Giraldi, *Gli Ecatommiti*, éd. S. Villari, Roma, Salerno, 2012, tome III, deca VIII, novella V, p. 1470-1485.

²¹ Nous avons analysé ce scandale dans un article, en démontrant que, contrairement à ce qu'avait pu en dire la critique, il ne rend pas compte de l'incohérence du personnage principal mais fonde au contraire le caractère extraordinaire de l'action représentée, et dès lors, justifie son entrée en tragédie. Nina Hugot, « “In re tam lubrica”, *Philanira* de Claude Roillet (1556) ». A paraître.

²² Jacqueline Sessa, « Les critères de l'« honnêteté » féminine selon les auteurs comiques français 1562-1611 », dans *La Catégorie de l'honnête dans la culture du XVI^e siècle*, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge Classique, 1985, p. 219-230. Voir également Madeleine Kern, *Corps et morale entre geste et parole : la représentation de la séduction dans la comédie humaniste française de la Renaissance (1552-1612)*, Genève, Slatkine, 2009.

²³ Jacques de La Taille, *Daire*, op. cit., et *Alexandre*, op. cit. ; Jacques Grévin, *Cesar*, op. cit. ; Anonyme, *Tragédie nouvelle appelée Pompée*, op. cit. ; Anonyme, *La Tragedie Françoisyse du Bon Kanut*, op. cit. ; Jean-François de Chantelouve, *La Tragédie de feu Gaspar de Colligni*, op. cit.

(assassiné par son épouse Clytemnestre), de Polymestor et d'Achille (tous deux tués par la vengeance d'Hécube)²⁵.

A contrario, les femmes sont rarement assassinées. À notre connaissance, une seule tragédie porte spécifiquement sur le meurtre d'une femme par un homme : Clytemnestre est tuée par son fils Oreste dans la première tragédie du corpus, chez Lazare de Baïf, et elle l'est pour des raisons personnelles et non politiques²⁶. Cette relative absence du meurtre des femmes tient à deux faits principaux. Tout d'abord, si les hommes quittent les femmes, les trompent, emprisonnent et tuent leurs enfants, voire les poussent au suicide, ils les tuent rarement de leurs mains, et nous reviendrons sur ce phénomène qui nous semble rendre compte du caractère scandaleux du féminicide²⁷. En outre, les conjurations sont plutôt masculines parce que les reines gouvernantes sont presque absentes de la scène tragique, conformément aux théories politiques du temps et notamment à la loi salique²⁸. Les deux seules exceptions, les deux femmes qui gouvernent en dehors de tout époux sont Cléopâtre et Didon. Or, Cléopâtre, nous y reviendrons, est *captive*, c'est-à-dire dépossédée de tout pouvoir. La Carthaginoise, quant à elle, règne encore mais se suicide, c'est-à-dire qu'elle abdique d'elle-même son pouvoir. En outre, Michèle Ducos a montré que *Didon se sacrifiant* se souciait peu de politique²⁹. Ce n'est effectivement pas tant la reine de Carthage que la femme amoureuse d'Énée que Jodelle met en scène, comme le montrent la relative absence des objets du pouvoir ainsi que les termes servant à désigner Didon, comme une sœur, une femme, une mère, une épouse, mais rarement comme une « Roine » ou « Princesse »³⁰. Achate présente ainsi Didon dans son adresse aux Dieux qui ouvre la tragédie :

Achate. Jettez vous point donc l'œil sur l'amante animee ?
Sur Didon, qui d'amour et de dueil renflammee,
(Ja desja je la voy forcener, ce me semble),

²⁴ Voir Jean de La Taille, *Saül le furieux*, *op. cit.*, Louis des Masures, *Tragedies saintes*, *op. cit.*, André de Rivaudeau, *Aman*, *op. cit.*, Adrien d'Amboise, *Holoferne*, *op. cit.* et François de Chantelouve, *Tragedie de Pharaon*, *op. cit.*

²⁵ Gabriel Bounin, *La Soltane*, *op. cit.* ; Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.* ; Adrien d'Amboise, *Holoferne*, *op. cit.*, André de Rivaudeau, *Aman*, *op. cit.*, Pierre de Bousy, *Meleagre*, *op. cit.*, Gabriel Le Breton, *Adonis*, *op. cit.*, Charles Toutain, *Agamemnon*, *op. cit.*, Bochetel, *Hecuba*, *op. cit.*, Robert Garnier, *La Troade*, *op. cit.* et Nicolas Filleul, *Achille*, *op. cit.*

²⁶ Lazare de Baïf, *Electra*, *op. cit.* Nicole Loraux note également que Clytemnestre est avec Mégare, la seule femme assassinée sur la scène ; pour le reste, là où les hommes sont tués, les femmes se suicident. Voir *Façons tragiques de tuer une femme*, *op. cit.*, p. 29.

²⁷ Pour un exemple de féminicide et sa perception comme un scandale, voir *infra*, p. 431-440.

²⁸ Voir *supra*, p. 109-115 pour une typologie des personnages féminins, et p. 177-179 sur la loi salique.

²⁹ Michèle Ducos, « Passion et politique dans les tragédies de Didon », dans *Énée et Didon, Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, *op. cit.*, p. 99.

³⁰ Sur ces deux points, voir la thèse de Laetitia Vedrenne qui montre que cela distingue en partie Jodelle des autres dramaturges qui mettent en scène Didon (Laetitia Vedrenne, *Gender and power : Representations of Dido in French tragedy*, *op. cit.*, p. 220-228 et 237-242).

Perdra son sens, son heur, et son Enee ensemble ?³¹

Le départ d'Énée a bien des conséquences politiques, comme Didon le lui rappelle :

Didon. Je te pry prens pitié d'une pauvre famille,
Que tu perdras au lieu d'achever une ville,
Comme nous esperions, et d'assembler en un
Deux peuples asservis dessous un joug commun.³²

Néanmoins, l'aspect politique est secondaire³³, puisque l'amante d'Énée elle-même l'a fait passer au second plan. D'après le chœur de Troyens, Didon « abandonne » à Énée « son cœur, son licet, et sa couronne »³⁴, et se dépossède elle-même de tout pouvoir politique³⁵. Si cette interprétation est partisane, ; la reine la confirme par ces propos :

J'ay pour t'avoir aimé la haine rencontree
Des peuples et des Rois de toute la contree :
Mesmes les Tyriens de ton heur offensez
Couvent dessous leurs cœurs leurs dedains amassez.
La princesse aime bien, qui beaucoup plus regarde
A un seul, qu'à tous ceux qu'elle a pris en sa garde.³⁶

La reine de Carthage veut prouver la force de son amour pour Énée, mais ces vers posent la question de la responsabilité politique de la gouvernante. Or, celle-ci comprend à l'acte V, lorsqu'elle demande à ses sujets absents d'aller la venger, qu'elle a perdu toute crédibilité politique :

Que dis-tu ? où es tu, Didon ? quelle manie
Te change ton dessein, pauvre Roine, ennemie
De ton heur ? Il falloit telle chose entreprendre
Quand tu donnois tes loix : tes forfaits t'ont peu rendre
Toymesme sans pouvoir, et ton peuple sans crainte.
Celuy qu'on dit porter, ô malheureuse feinte,
Les Dieux de son país dans son navire, emporte
Tout ce qui te rendoit dessus ton peuple forte.³⁷

La reine est désormais « sans pouvoir » : son amour pour Énée lui a fait perdre toute crédibilité. En outre, nous relevons ici l'ensemble des citations sur cette question politique : celle-ci est secondaire et la pièce se concentre sur l'amour de la reine de Carthage pour Énée.

³¹ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 252r°.

³² *Ibid.*, fol. 262r°.

³³ Ainsi, pour tenter de retenir Énée, Didon lui rappelle qu'il s'était engagé à former avec elle une union politique : « Didon. Je te pry prens pitié d'une pauvre famille, / Que tu perdras au lieu d'achever une ville, / Comme nous esperions, et d'assembler en un / Deux peuples asservis dessous un joug commun », *ibid.*, fol. 262r°.

³⁴ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 279r°.

³⁵ « *Passion plays an essential part in the story of Didon as it helps playwrights define her while altering her identity: introduced as a good monarch, using her power to build Carthage and rule her new-founded city, Dido remains, nonetheless, a controversial figure. As a woman in power, Dido is part of a long-standing tradition, in French tragedy, of unsuccessful queens* », Laetitia Vedrenne, *Gender and Power : Representations of Dido in French Tragedy*, op. cit., p. 282.

³⁶ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 262v°.

Les viols sont réservés aux femmes parce que celles-ci sont les seules à pouvoir subir cette violence sexuelle et symbolique dans l'imaginaire du temps ; la conjuration est spécifique aux hommes parce qu'ils sont les seuls à régner, et peut-être parce que le féminicide est plus scandaleux que l'homicide, nous y reviendrons. Les deux exceptions de reines régnantes du corpus ne suffisent pas à renverser cette tendance, puisque les tragédies de Jodelle se concentrent sur l'aspect amoureux de leur malheur. L'analyse des renversements non genrés confirme-t-elle cette répartition ?

b. Spécificités genrées des renversements

i. Captivités, de Cléopâtre à Régulus

Puisque les personnages sont nobles voire royaux, l'une des modalités privilégiées du retournement de fortune, notamment au début du corpus, est celle de la captivité. La reine captive présente une disjonction radicale entre le « statut prédéfini » du personnage, c'est-à-dire sa grandeur royale, et sa « situation actuelle », la captivité³⁸ :

Par une nécessité assez évidente, l'insertion de la captive dans le réseau des personnages que représente une pièce, est d'abord marquée par la soumission. Dans la hiérarchie qui organise les rôles et leur action, la captive se situe à l'échelon le plus bas ; son sort dépend de la volonté non pas indirecte du destin comme on l'a souvent dit des personnages tragiques en général, mais du pouvoir manifeste d'un vainqueur.³⁹

Isabel Dejardin a longuement étudié les différentes facettes de cette figure dans son ouvrage *Captives en tragédie*, sur le corpus grec antique et français du XVII^e siècle⁴⁰. Ce type provient de l'Antiquité – Isabel Dejardin considère Cassandre comme la première véritable captive antique, mais dans notre corpus, Hécube en est une autre illustration importante –, mais il est renforcé à la Renaissance par l'exemple italien, puisque la première tragédie originale en langue italienne est la *Sofonisba* du Trissin, jouée en 1515. Isabel Dejardin invite à différencier la captivité essentielle d'un personnage, qui nous intéressera ici, et la captivité ponctuelle, qui n'est qu'une étape de l'intrigue⁴¹. Trois personnages de captives essentielles dominent le paysage de la première production tragique : Cléopâtre, Hécube et Sophonisbe.

³⁷ *Ibid.*, fol. 288v°.

³⁸ Isabel Dejardin, *Captives en tragédie : la captivité au féminin sur les scènes antiques et modernes*, Saint-Genouph, Nizet, 2008, p. 27 *sqq.*

³⁹ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Dans notre corpus par exemple, Jeanne d'Arc est prisonnière des Anglais à partir de l'acte III, scène 3, voir Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, *op. cit.*, p. 59 *sqq.* D'autres captives non essentielles apparaîtront dans le corpus : Cassandre chez Toutain et Filleul, mais aussi Électre et Antigone qui sont captives d'un ennemi privé.

Comme l'indique son titre, *Cleopatre captive* intègre de plein droit le modèle de la reine captive dans la tradition tragique française. Le prologue au Roi indique que la pièce met en scène Cléopâtre :

Prologue. Laquelle apres qu'Antoine son ami,
Estant desja vaincu par l'ennemi,
Se fust tué, ja se sentant captive,
Et qu'on vouloit la porter toute vive
En un triomphe avecques ses deux femmes,
S'occit. Ici les desirs et les flammes
Des deux amans : d'Octavian aussi
L'orgueil, l'audace, et le journal souci
De son trophée [...].⁴²

Le prologue élabore un lien au moins chronologique entre la mort d'Antoine et celle de Cléopâtre (« après que ») tandis que la proposition « ja se sentant captive » prend une valeur causale pour la principale « s'occit ». La raison du suicide de la reine résiderait avant tout dans le refus de sa captivité et du triomphe que les Romains veulent lui imposer. Le prologue annonce cependant également les « desirs et les flammes des deux amans ». De fait, lorsque l'ombre d'Antoine paraît sur scène, un autre motif du suicide de l'Égyptienne est mise en valeur, puisque son ancien amant lui demande de la rejoindre⁴³. Lorsque Cléopâtre rend compte à ses dames de son désir de mort, elle invoque les deux raisons :

Cl. J'ay j'ay perdu par ceste estrange guerre,
J'ay perdu tout et mes biens et ma terre :
Et si ay veu ma vie et mon support,
Mon heur mon tout se donner à la mort [...].⁴⁴

Si la reine évoque la « perte » matérielle, celle des « biens » et de la « terre », anticipés par le pronom « tout », la perte du pouvoir n'est pas abordée : la fonction royale de l'héroïne est en partie effacée, même si la chute sociale reste un sujet de lamentation. L'assimilation de la perte du pouvoir royal à une perte de biens matérielle montre l'indifférence pour la question politique. En outre, la proposition coordonnée par « et » donne plus d'importance au deuil amoureux, puisque quatre périphrases mélioratives désignent Antoine, « ma vie », « mon support », « mon heur », « mon tout » ; par opposition au premier pronom « tout » qui renvoie aux biens matériels, « tout » dans « mon tout » devient un substantif déterminé par le possessif : le « tout » que représente Antoine paraît plus important que le « tout » matériel qu'elle a pu perdre.

⁴² Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, op. cit., fol. 223v° et 224r°.

⁴³ *Ibid.*, fol. 226r° : « L'appellant avec moy, qui ja ja la demande / Pour venir endurer en nostre palle bande : / Or se faisant compagne en ma peine et tristesse, / Qui s'est faite long temps compagne en ma liesse ».

⁴⁴ *Ibid.*, fol. 239r°.

De même, dans *Hecuba*, la captivité, entendue comme chute politique et sociale, n'est pas l'aspect central du retournement du sort. Dans le prologue de la pièce de Bochetel, voici comment Polydore présente l'héroïne :

Polydore. O mere infortunee, ô mere douloureuse,
O mere qui fus royne a present malheureuse,
Pauvre esclave et subjecte. O combien tu recois
De misere et de maulx, en esgal contrepois
Des biens que tu as euz en ta felicité,
Que les dieux renversee ont en adversité⁴⁵.

Polydore insiste sur les deux éléments : il plaint d'abord la « mere », qui a perdu ses enfants et perdra encore Polyxène et lui-même dans la pièce, avant de se lamenter sur le sort de la « royne a present malheureuse, / Pauvre esclave et subjecte ». Ces éléments vont de pair :

En outre, la mort de l'enfant parachève la destruction totale de la cité dont les princesses sont emmenées en captivité : du même écroulement procède à la fois la mort des hommes et des enfants, et la captivité des femmes.⁴⁶

C'est cependant plutôt la perte des enfants, conséquence du renversement politique, qui constitue le cœur de l'événement tragique, si l'on suit le fils d'Hecuba :

Polydore. Et par ainsi verra ma tresdolente mere,
De deux de ses enfans, deux corps à mort renduz,
De glaive detrenchez, et sur terre estenduz.⁴⁷

Le revers de fortune est total. Au début de la tragédie, l'héroïne insiste surtout sur sa captivité :

Hecuba. Troyennes secourez le corps,
Secourez qu'il sorte dehors
De la pauvre vieille chetive,
Qui or est avec vous captive,
Et fut vostre royne et princesse.⁴⁸

Mais plus tard :

Hecuba. O moy dolente, hélas, ores quels plaincts,
Quels hullemens, quels cris de douleur pleins
Puis je getter, en faisant mes complaincts ?
O miserable,
En ta misere et vieillesse plorable
Porter ce faiz, si dur et importable,
De servitude a tous intolerable.⁴⁹

C'est ainsi la surenchère de malheurs qui constitue l'horreur du renversement : la captivité est la donnée initiale, mais c'est à la surenchère des deuils que le spectateur assiste au fil de la

⁴⁵ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, *op. cit.*, fol. 12. Bochetel suit Euripide, *Hécube*, *op. cit.*, v. 55-58, p. 7.

⁴⁶ Isabel Dejardin, *Captives en tragédie*, *op. cit.*, p. 209.

⁴⁷ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, *op. cit.*, p. 11. Bochetel suit à nouveau Euripide, *Hécube*, *op. cit.*, v. 45-46, p. 5, même s'il ajoute apparemment la mention du glaive.

⁴⁸ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, *op. cit.*, fol. 12. Voir Euripide, *Hécube*, *op. cit.*, v. 59-61, p. 7.

pièce. À chaque fois qu'elle apprend la mort de l'un de ses enfants, Hecuba se lamente à nouveau. La particularité de ce retournement du sort est qu'il comporte plusieurs étapes et qu'il met en valeur la double dimension politique et affective. Hécube n'est pas seulement captive, elle est également veuve et mère en deuil, ce qui trouvera nombre d'échos dans la suite du corpus⁵⁰.

La dernière captive essentielle du corpus, Sophonisbe, diffère des deux précédentes. Mellin de Saint-Gelais traduit *Sophonisba* du Trissin à la demande de Catherine de Médicis en 1556⁵¹. Or, cette pièce, peut-être parce qu'elle relève justement de la tradition italienne et non antique, concentre cette fois le cœur du renversement sur la question politique. Lorsque la tragédie commence, l'héroïne ne sait pas encore qu'elle va devenir prisonnière des Romains. Fille d'Hasdrubal et épouse du roi Syphax, elle déplore pourtant déjà son malheur, amorcé avec la guerre qu'a déclarée Scipion :

Mais bien tost se tourna la douceur de tant d'honneur et de grandeur en tres
amere vie pour moy.⁵²

La reine sait qu'elle n'est pas encore parvenue au plus bas de la roue de la fortune, notamment parce qu'elle a fait un songe allégorique durant la nuit⁵³. À l'acte II, le soldat lui rapporte la défaite de son père et de son époux. Ainsi, le revers de fortune suit son cours, puisque Sophonisba perd ses deux appuis masculins :

Sophonisba. Il est pris ? o malencontre ! o moy defortunée ! Cestuy cy est le
Jour, le Jour qui m'a ruinée de fond en comble. [...]
O moy desolée ! Je voy la fin de cest Empire ! [...]
Las à qui appartient-il de pleurer, qua moy ? qui en peu de temps veoy toute
ma felicité tumbée en extreme decadence, et ma joie en perpetuelle
douleur.⁵⁴

Loin de pleurer pour elles-mêmes la captivité de son époux et celle de son père, Sophonisba se lamente sur la situation sociale dans laquelle cette double captivité la plonge. Elle demande immédiatement à Massinissa de l'épouser pour la protéger, sans soulever le problème de la fidélité à Syphax. Ce qui compte pour elle est sa situation politique : c'est d'ailleurs parce que « si grand desir de liberté [la] transporte⁵⁵ » qu'elle se suicide au dénouement. C'est l'analyse de Corrozet dans son avis aux lecteurs puisqu'il indique que la tragédie représente

⁴⁹ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, op. cit., fol. 17. Voir Euripide, *Hécube*, op. cit., v. 154 sqq., p. 13.

⁵⁰ Marie Saint Martin argumente également pour démontrer qu'Hécube est un modèle de personnage pour la tragédie humaniste dans « La tragédie avant la tragédie : les premières traductions du théâtre grec en langue vernaculaire », dans *La Tragédie et ses marges*, op. cit., p. 85-97.

⁵¹ Voir Aurore Evain, « Les reines et princesses de France », op. cit., p. 73-77.

⁵² Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, op. cit., fol. 4r°.

⁵³ *Ibid.*, fol. 4v°.

⁵⁴ *Ibid.*, fol. 7v°, 8r° et 8v°.

⁵⁵ *Ibid.*, fol. 14v°.

« Sophonisba laquelle pour ne venir captive en la puissance des Romains eleut plustost la mort par poison que la conservation de sa vie⁵⁶ ».

L'héroïne n'expose jamais dans la pièce des sentiments de type amoureux, contrairement aux personnages masculins, notamment Massinissa⁵⁷. Dès lors, lorsque les dames du chœur s'adressent à l'amour pour chanter sa puissance dans le monde sublunaire, elles considèrent qu'il part des yeux des dames pour enflammer le cœur des hommes :

Chœur. Mais le servir gracieux
Auquel tu t'aimes le mieux
Sont les yeulx des belles Dames
Au feu desquelz tu enflames
Tes brandons, et d'ou depart
Ceste flame tout art.⁵⁸

Les femmes sont non le siège mais la source de l'amour (« d'ou depart »). Sophonisba n'est pas pour autant dénuée d'émotions : elle prend pitié de son fils lorsqu'elle se suicide (« Ha, pauvre enfant, tu ne sçais pas en quelle misere tu demeures ») et c'est, d'après le récit de la Première Femme, ce qui déclenche les larmes de la reine⁵⁹. Enfin, quitter Herminia afflige Sophonisba, et la pièce développe la représentation de l'amitié féminine⁶⁰. Cependant, le renversement de fortune qu'elle subit est avant tout politique. En ce sens, *Sophonisba* est une exception dans le corpus, ce qui procède peut-être de son origine italienne ; c'est peut-être également ce caractère politique du revers du sort qui a pu intéresser Catherine de Médicis. En effet, à partir peut-être du modèle antique, les autres héroïnes seront plus directement caractérisées par leurs affects. Ainsi, sur les trois captives essentielles du corpus, deux restent largement préoccupées par des questions amoureuse ou familiale ; Sophonisbe cependant, issue d'une tradition différente, insiste sur la dimension politique. *Quid* des captifs ?

La captivité est un renversement majoritairement féminin, néanmoins Régulus est un personnage masculin essentiellement captif. Or, Beaubrueil retravaille la figure de la captive en la faisant passer au masculin. Sa tragédie publiée en 1582 remet en question le modèle tragique mis en œuvre avant elle, et ce, de plusieurs manières. Tout d'abord, en plaçant le retournement de fortune non au début de la pièce mais à l'acte IV, après trois actes au cours duquel le héros paraissait favorisé. Ensuite, en masculinisant drastiquement le personnel dramatique : les dix personnages se partagent entre six romains et quatre carthaginois tous

⁵⁶ Gilles Corrozet, « Avis aux lecteurs », dans Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, *op. cit.*, fol. 2r°.

⁵⁷ Sur ce point nous renvoyons à nos analyses de la beauté trompeuse de Sophonisbe et de ses effets sur Massinissa, *supra*, p. 165-171.

⁵⁸ *Ibid.*, fol. 32v°.

⁵⁹ « Deux ruisseaux de larmes luy sont tout à un coup sortiz des yeux en grande abondance », *ibid.*, fol. 37v°.

⁶⁰ *Ibid.*, fol. 31r°-5v ou encore fol. 40r°-42r°.

masculins, jusqu'à Gorgophon, le magicien de Carthage, qui prend la place de la plus traditionnelle sorcière⁶¹. Beaubrueil efface le personnage de l'épouse de Régulus et insiste sur l'amitié qui le lie à Manlie. À l'acte V, l'amitié masculine remplace l'amour et lui emprunte son lexique : lorsque Manlie demande à Régulus de sauver sa vie, ce dernier, qui refuse toujours de faire passer son bien individuel avant le bien commun, lui répond par exemple : « Et souvent l'amitié l'huis à la raison ferme »⁶². Cette transformation touche également les discours topiques puisque l'opposition du masculin à l'efféminé est remplacée par celle du masculin à l'enfantin à l'acte III, lorsque Régulus refuse de croire Darion quant à la foi des Carthaginois⁶³ :

Attilie. Tu m'en veux faire croire et piper de ta voix,
Comme si je n'avois le jugement d'un homme
Ains plutost d'un enfant qui croit pour une pomme.⁶⁴

L'homme s'oppose à l'enfant et non plus à la femme, qui est pourtant une figure de la crédulité⁶⁵. De même, lorsque Darion essaie d'inspirer à Régulus de la pitié au moins pour les faibles Carthaginois, ceux qui n'ont pu faire la guerre :

Darion. Helas tant de vieillards qui n'ont point guerroyé
Ains durant les combatz ont toujours larmoyé,
Mille et mille enfans pendantz à la tétine
Ne jouyront-ils point d'une grace benine ?⁶⁶

Si la « tétine » est évoquée, la femme qui la porte ne l'est plus. Cette tragédie repose sur un effacement presque complet des femmes et du féminin, peut-être dans une optique de contestation du modèle mis en place depuis trente ans⁶⁷. Or, cette contestation passe par la transformation du sens de la captivité : le renversement de fortune de Régulus est politique, et, contrairement à celui de Sophonisba, il est librement accepté parce qu'il engage la collectivité. Le sacrifice de Régulus a un objectif politique collectif : il convainc les Romains

⁶¹ Notons que Gorgophon tente de faire croire à Régulus qu'il est tourmenté par Mégère, mais en vain. Voir *Ibid.*, fol. 64 *sqq.* Comme l'a noté Christine de Buzon, les dramaturges qui mettront en scène Régulus à la suite de Beaubrueil intégreront quant à eux des personnages féminins. Voir Christine de Buzon, « La scène de retour dans la tragédie de Régulus », *L'Émigration : le retour*, dir. R. Duroux et A. Montandon, Clermont Ferrand, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1999, p. 44.

⁶² *Ibid.*, fol. 56. Nous pouvons également citer le début de la tirade de Manlie : « Ha mon cher compagnon qui me dira combien / J'ay souvent désiré ce plaisir et ce bien ? / Combien ay-je à mes yeux présenté ta presence ? / Tenu propos à toy non obstant ton absence ? », *ibid.*, fol. 54. Il désigne encore Régulus comme « celui-là que plus j'aime » ou encore « Attilie où mon amour demeure », *ibid.*, fol. 55.

⁶³ Sur l'effémination, voir *supra*, 2^e partie, p. 265-283.

⁶⁴ Jean de Beaubrueil, *Regulus*, *op. cit.*, fol. 29.

⁶⁵ Voir *supra*, p. 335-339.

⁶⁶ *Ibid.*, fol. 34.

⁶⁷ La seule figure féminine évoquée dans la pièce est la fortune (sur ce point voir *supra*, p. 147-147). Le magicien signale peut-être l'entrée dans une esthétique baroque – ainsi Attilie revisite-t-il le motif traditionnel du renversement de fortune dans le sens d'une vanité du monde à l'acte IV, une fois donc que celui-ci a eu lieu :

de le laisser repartir en captivité pour le bien du plus grand nombre, et ne regrette pas son choix même lorsqu'il est torturé⁶⁸. On voit toute la distance qui sépare ce modèle des captives : même lorsque Sophonisbe se plaint de sa chute politique, c'est essentiellement en son nom. Régulus personnifie au contraire l'héroïsme désintéressé, le choix du bien commun contre le bien-être individuel. La rénovation esthétique entreprise par Beaubrueil va donc de pair avec la définition d'un nouvel héroïsme purement masculin.

L'étude des captifs et captives du corpus confirme la tendance à accentuer l'aspect affectif du revers du sort chez les femmes, et l'aspect politique chez les hommes. Ce constat se maintient si l'on observe les autres raisons du renversement.

ii. Les deuils

Deuils féminins

Cléopâtre et Hécube sont des captives, mais également des femmes en deuil : or, le deuil domine les retournements du sort qui se produisent pour les femmes.

Le premier personnage féminin essentiellement constitué par le deuil de l'époux est Calpurnie, épouse de César chez Muret et Grévin – cependant, dans cette tragédie, le renversement de fortune est avant tout celui de l'empereur romain⁶⁹. Dès lors, la première tragédie qui se concentre sur la réaction de l'héroïne à la mort de l'époux est *Porcie* de Garnier (1568). Cette tragédie est immédiatement suivie de *Panthée* de Cayes Jules de Guersens, également consacrée à une jeune femme chaste qui se suicide après la mort de son époux⁷⁰. Ensuite, nous aurons les deux Cornélie, dans la tragédie éponyme de Garnier en 1573, et dans l'anonyme *Pompée* en 1579. Ainsi, quatre tragédies à héroïnes du corpus sont spécifiquement dédiées à la figure de l'épouse en deuil⁷¹. Si l'on songe également aux épouses malheureuses parmi les personnages secondaires⁷², l'épouse en deuil est très représentée dans le corpus à partir de *Porcie*.

« Atilie. Quiconque des humains se fie à sa puissance, / A sa vaine grandeur, à sa lourde prudence, / Qu'il regarde ma cheute ; il verra tout soudain / Que rien n'est assuré au théâtre mondain », *ibid.*, fol. 43.

⁶⁸ Voir *ibid.*, fol. 69.

⁶⁹ Pour des deuils de personnages secondaires, voir par exemple, à l'ouverture de *Josias*, Idida, mère du héros éponyme, qui pleure la mort de son époux Amon. Messer Philone, *Josias*, *op. cit.*, fol. 5-13.

⁷⁰ Les malheurs de Panthée sont multiples : elle est une captive au centre des désirs masculins ; cependant, c'est bien la mort de son époux qui la conduit à faire le choix du suicide au début de l'acte IV : « Panthee. Tu es donc mort, amy, il fault aussy bien, morte / Que je te fasse escorte : / Non, je ne puis plus vivre : ayant perdu mon bien, / Pourrois-je vivre bien ? » (Caye Jules de Guersens, *Panthée*, *op. cit.*, fol. D1r°).

⁷¹ Pour la centralité de Corneille dans l'anonyme *Tragédie nouvelle appelée Pompée*, voir *infra*, p. 383-385.

⁷² Par exemple, Andromaque dans Nicolas Filleul, *Achille*, *op. cit.*, et les « roynes » dans Robert Garnier, *Les Juifves*, *op. cit.*

Outre l'épouse, la mère en deuil, figure mise en valeur par Nicole Loraux pour la tragédie antique⁷³, est très présente dans les tragédies de la Renaissance. Hécube, Andromaque ou encore la mère de Moïse dans *Pharaon* sont autant de femmes qui perdent leur enfant (ou pensent le perdre dans le dernier cas) dans le cadre de la tragédie⁷⁴. La seule tragédie centrée sur la mort des enfants paraît être *La Famine*, dont la critique a pu dire qu'elle avait pour thème central l'amour maternel⁷⁵. Le malheur des deux femmes provient de la perte des cinq descendants mâles de Saül, sacrifiés aux Gabéonites pour apaiser la colère de Dieu et faire cesser la famine qui dévaste le pays⁷⁶. Le sacrifice des enfants est avant tout un renversement de fortune pour eux-mêmes ; cependant, la tragédie insiste sur le malheur des mères. Seuls deux des enfants, Armon et Mifibozet, prennent la parole, et le font pour accepter courageusement le sacrifice⁷⁷. *A contrario*, la réaction passionnée des mères prend une large place des actes II à V – le point d'orgue étant le récit de la mort de Rézèfe aux pieds des enfants crucifiés et l'annonce que Mérobe fait de sa mort dans les derniers vers. Mérobe y décrit alors son propre revers de fortune :

Merobe. Helas je n'en puis plus : ô mes fils bien ayez
Pourquoy si tristement vous ay-je oncques conceus,
Pourquoy vos premiers ris ay-je jamais receus ?
Pourquoy vous allaitay-je ? Et pourquoy jusqu'icy
Vous ay-je entretenus avec tant de soucy ?
Pourquoy dans mon giron vous ay-je oncques portez ?
Que n'avez-vous plustost esté tous avortez,
Ay-je pris tant de soin et peine à vous nourrir
Pour si honteusement vous voir apres mourir ?
Ha quelz astres malins à vos tristes naissances
Verserent des le bers sur vous leurs influences ?
O heureuse cent fois, si sans nulle gesine
J'eusse esté de tout temps de lignée orpheline ?
O fol qui son espoir en la fortune fiche !
Doncques pour m'appauvrir m'a t elle fait si riche ?
M'at elle fait hausser pour tomber tout à coup,
Et pour ne m'oster peu m'at elle donné beaucoup ?
M'at elle tant aidé à celle fin qu'apres
Elle peust m'offenser !⁷⁸

⁷³ Nicole Loraux, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, op. cit., et *Les Mères en deuil*, op. cit.

⁷⁴ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, op. cit. ; Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., et François de Chantelouve, *Tragedie de Pharaon*, op. cit.

⁷⁵ Sur l'amour maternel comme sujet de la tragédie, voir notamment Daley Tatham Ambersley, *Jean de La Taille (1533-1608)*, op. cit., p. 161.

⁷⁶ En effet, l'acte II présente Rézèfe, femme de Saül et Mérobe, sa fille, qui se lamentent de leur sort et du malheur qu'elles anticipent : « Resefe. Ja ja le sort redoublant ses allarmes / Nous vient darder nouveau subject de larmes », *La Famine*, op. cit., fol. 11r°. La mort des enfants fait l'objet d'une annonce dans le songe prophétique relaté à l'acte II, constitue ce que les femmes tentent d'éviter en cachant leurs enfants à l'acte III, et se voit rapporté dans un récit à l'acte V (*Ibid.*, fol. 12r°-12v° ; fol. 18r° sqq. ; fol. 28v°-31v°).

⁷⁷ *Ibid.*, fol. 23v°-27r°.

⁷⁸ *Ibid.*, fol. 32r°.

Mérobe a porté ses enfants, les a allaités et entretenus, et le sacrifice vaut rupture de cet état antérieur, et dès lors, revers de fortune, comme le montre encore la comparaison pécuniaire. Si le titre insiste sur le malheur collectif, celui du peuple de David ravagé par la famine, la tragédie se concentre sur les deux mères.

Les femmes des tragédies peuvent perdre d'autres membres de la famille, notamment les parents ou les frères, comme Antigone et Electre, au début et à la fin du corpus, dans *Electre* de Lazare de Baïf, *Antigone* de Jean-Antoine de Baïf et de Garnier. Un peu plus tard, Althée verra ses frères tués par son fils Méléagre : c'est la nouvelle de ce meurtre qui la conduit à l'infanticide, comble du renversement de fortune qui la mène au suicide⁷⁹.

Enfin, la trahison de l'amant peut engager une forme de deuil, mais dès lors, elle se poursuivra essentiellement par la vengeance du personnage féminin. Dans *Medee* de La Péruse, si l'on se place du point de vue de l'héroïne éponyme, le retournement de fortune est constitué par la trahison de Jason, même si celle-ci a également des conséquences politiques et sociales, puisque Médée doit être exilée. Dès les premiers vers, l'héroïne s'adresse aux « Dieux, qui [ont] le soin des loix de mariage » et débat avec la Nourrice de ce revirement de la « fortune ». La demande de Créon, selon laquelle l'héroïne doit s'exiler, n'arrive qu'à la fin de ce dialogue avec la Nourrice – l'ordre royal augmente la fureur de Médée mais elle continue à invectiver le « desloyal Jason » qui lui vaut cet exil⁸⁰. De même, Garnier insiste sur la trahison de Thésée dans *Hippolyte* : les infidélités répétées de l'époux de Phèdre constituent un revirement du sort qui peuvent en partie justifier l'amour de la reine pour son beau-fils. Elle s'exclame ainsi au début de l'acte II :

Phèdre. Las ! pourquoy, ma patrie, as-tu voulu, cruelle,
Me faire choir és mains d'un amant infidelle ?
D'un espoux deloyal ? qui parjurant sa foy
Adultere sans cesse, et ne fait cas de moy ?
Me laisse desolee, hélas hélas ! me laisse
Sur ce bord estranger languissant de tristesse ?⁸¹

Dans la majorité des cas, les malheurs s'accumulent ; cependant, les femmes désignent largement le deuil, qui peut avoir des sources diverses, comme la manifestation du renversement. Or, le deuil paraît au contraire insuffisant pour constituer le revers de fortune d'un personnage masculin.

⁷⁹ Le titre fait de Méléagre, assassiné par sa mère, la victime centrale de la tragédie, probablement parce que c'est lui qui subit le renversement de fortune le plus évident : cependant, la tragédie se concentre sur le dilemme de la mère qui doit, pour venger ses frères, tuer son fils. Voir *supra*, p. 210-218.

⁸⁰ « Medee. O Jason trop ingrat ! ô maudit Himenée ! / O moi soubz le Souleil la plus defortunée ! », Jean Bastier de La Péruse, *Medee, op. cit.*, fol. 9.

Deuils masculins

Le deuil masculin est loin d'être absent des configurations tragiques, même s'il est moins présent que le deuil féminin, et il se décline également selon les types de liens familiaux. Si quelques hommes des pièces perdent leur épouse ou leur fiancée (comme Jason qui perd Créuse ou Massinissa qui donne à Sophonisba les moyens de se suicider⁸²), un seul héros de tragédie insiste sur son statut d'époux en deuil : il s'agit de Daire dans la tragédie éponyme de Jacques de La Taille. En effet, dès son entrée en scène, Daire (nom francisé de Darius) se lamente du renversement de fortune qu'il a subi, et qui est avant tout militaire et politique, puisqu'il a été vaincu et chassé par Alexandre :

Daire. Moy qui fus Roy des Roys, et redouté de tous,
A qui tout l'Orient flechissoit les genoux,
Ores banny, fuytif, tout accablé d'ennuis,
La fable et le jouet de Fortune je suis [...].⁸³

Daire s'inscrit pleinement dans la topique tragique du revers de fortune, ici présenté sous sa facette politique. Cependant, il n'en reste pas là, et exprime plus bas ce qui est pour lui le comble du malheur :

Daire. Mais ce qui plus me cuit, c'est que ma chere femme,
Mon confort, mon soulas, la moitié de mon ame,
Celle dont la beauté toute autre a surpassee,
Au camp de mon haineux naguere est trespassee.
Tu t'es laissé mourir pour ne vivre sans moy,
Compaigne, et pour n'avoir autre seigneur sur toy :
Sans m'avoir dit adieu tu mourus prisonniere,
Et sans que j'eusse ouy ta volonté derniere :
Je n'ay point clos tes yeux, ne ton ame succee,
Et pour le dernier coup je ne t'ay ambrasee.
Je n'ay point fait l'honneur à ton corps inhumé,
Selon que nous avions en Perse accoustumé :
Las ! quand te reverray-je ? ô que bien tost advienne,
Que mon ame la-bas se raccouple à la tienne.⁸⁴

La longue tirade initiale du héros éponyme, qui vaut explication de la situation tragique au spectateur et dévoilement du portrait moral de Daire, rend compte du caractère politique de son renversement de fortune mais s'achève sur son deuil, ses lamentations, et même, son désir de suicide pour rejoindre son épouse. Quelle différence alors avec Cornélie, Porcie, ou encore Hécube et Andromaque ? Daire discourt comme le ferait un personnage féminin. Mais dès lors, peut-on bien maintenir que ce comportement est justement réservé aux personnages

⁸¹ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, fol. 121v°. Comme le note Marie-Madeleine Mouflard (*op. cit.*, p. 24), cette tirade n'a pas de source nette.

⁸² Jean Bastier de La Péruse, *Medee*, *op. cit.* et Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, *op. cit.*

⁸³ Jacques de La Taille, *Daire*, *op. cit.*, fol. A4r° et v°.

⁸⁴ *Ibid.*, fol. 5r°.

féminins ? À l'acte IV, le spectateur apprend que Daire pleure dans sa tente depuis qu'il a appris la trahison de ses soldats. Il manque à ses devoirs de chef militaire, ce qu'Artabaze lui reproche dès les lamentations de l'acte I :

Artabaze. O monseigneur que gaignez vous de geindre,
De vous douloir, de soupiner et plaindre ?
Penseriez vous par vostre dueil et plainte
Ressusciter vostre compaignie esteinte ?
Ayez au moins pitié de vostre armee,
Qui toute triste, et d'angoisse pasmee,
Se desespera, et soulas ne veut prendre,
Voyant son Chef tant de larmes respandre.⁸⁵

Si le premier argument est classique (le deuil ne ressuscite par les morts), le second (pleurer désespère l'armée) l'est moins, puisqu'il est rare qu'un chef de guerre pleure et rende ses lamentations publiques. Daire représente sur la scène une masculinité problématique, interrogée par les personnages qui caractérisent à plusieurs reprises Daire comme un « efféminé ». De même, dans la tragédie de Garnier, Marc-Antoine se lamente de la mort supposée de Cléopâtre avant de se suicider. Or, Marc-Antoine exprime lui-même l'effémination qui découle de son trop grand amour pour la reine ; lorsqu'Octave, à l'ouverture de *Cleopatre captive*, se lamente de la mort de Marc-Antoine, Achate le remet dans le droit chemin de la virilité en l'invitant à cesser ses lamentations⁸⁶. Le deuil masculin engage-t-il toujours ces accusations ? *Achille* de Filleul s'ouvre sur les lamentations du héros éponyme qui a perdu son ami Patrocle⁸⁷ ; cette perte initiale déclenche la suite de la tragédie, laquelle aboutit à la mort du héros – mais ici, nous sommes peut-être dans la figuration de l'*amicitia* antique qui a ses lettres de noblesse et ne relève pas d'une passion non maîtrisée. Le deuil de l'épouse est donc bien moins représenté que le deuil de l'époux : il semble insuffisant à constituer un véritable malheur, sauf dans le cas des hommes « efféminés », qui subissent l'emprise de leur conjointe.

Quelques hommes du corpus perdent leurs enfants. Le motif du sacrifice de l'enfant auquel le père doit consentir peut être secondaire, comme pour Agamemnon et Priam⁸⁸. Certaines pièces font de ce deuil masculin le cœur du retournement de fortune. Ainsi de Jephté et Abraham qui doivent tous deux sacrifier leur enfant – c'est bien ce sacrifice, connu et craint depuis l'ouverture de la pièce par le père, qui constitue le cœur des deux tragédies. Dans ces pièces, le deuil découle de l'acceptation du sacrifice ; or, cette acceptation est toute

⁸⁵ *Ibid.*, fol. 5v°.

⁸⁶ Pour nos analyses sur l'effémination de Daire, Marc-Antoine et Octave, voir *supra*, p. 265-283.

⁸⁷ Nicolas Filleul, *Achille*, *op. cit.*, fol. 3r°-6v°.

⁸⁸ Voir Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, *op. cit.* et Nicolas Filleul, *Achille*, *op. cit.*

masculine puisque les mères, à l'instar de Rézèfe ou de Mérobe, se révoltent contre lui. Nous retrouvons peut-être ici le même type de distinction qu'entre les captifs et les captives : lorsque le malheur du héros est essentiellement constitué par la perte de son enfant, il en prend lui-même la décision, pour des raisons politiques et/ou métaphysiques ; lorsque le malheur de femmes est constitué par ce même événement, les femmes tentent au contraire le plus possible d'empêcher son avènement.

Dès lors, il faut à nouveau conclure à une différence de l'équilibre accordé à la part politique et à la part affective dans les renversements masculins et féminins : la tendance est au revers politique pour les hommes, et affectif pour les femmes. Poursuivons.

iii. Sacrifices

Ce motif se trouve chez des personnages secondaires de plusieurs tragédies, comme Polyxène et Astyanax qui doivent se sacrifier, chez Garnier et chez Bochetel⁸⁹, mais la mort est parfois le sort du personnage principal. Au début du corpus, *L'Iphigene* de Sébillet représente le sacrifice de l'héroïne éponyme⁹⁰. Plus tard, c'est la mort d'Iphis, la fille de Jephthé, qui constitue le cœur des trois *Jephthé* du corpus, même si le titre invite peut-être à se situer du point de vue du père qui doit sacrifier sa fille⁹¹. De même, *L'Histoire tragique de la pucelle de Dom-Rémy* de Fronton du Duc fait du sort de Jeanne d'Arc le centre de son intrigue. Le statut de « pucelle » de Jeanne invite à la rapprocher des jeunes filles sacrifiées du monde antique, même si l'auteur insiste sur le caractère chrétien de l'héroïne.

Le sacrifice n'est pas purement féminin dans le corpus : les cinq descendants de Saül sont également tués au nom d'une nécessité collective dans *La Famine* ; Astyanax est précipité du haut d'une tour dans *La Troade*. Ici, nous y reviendrons, c'est moins la nature du renversement en elle-même que la réaction du personnage au sacrifice qui présente des différences genrées⁹².

⁸⁹ Pour Polyxène, voir Guillaume Bochetel, *Hecuba*, *op. cit.* et Robert Garnier, *La Troade*, *op. cit.* ; pour Astyanax, voir *ibid.*

⁹⁰ Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, *op. cit.*, notamment fol. 42r° *sqq.* La tragédie s'ouvre sur les lamentations d'Agamemnon qui doit sacrifier sa fille, se poursuit sur des débats à ce sujet, notamment entre Agamemnon et Ménélas, puis, lorsque Clytemnestre l'apprend, entre celle-ci et Agamemnon, et s'achève par l'acceptation résignée d'Iphigénie et le récit du sacrifice.

⁹¹ La pièce est structurée autour de cet événement : la crainte de la mort, puis l'annonce de la mort occupent le début de la tragédie, le milieu développe le débat concernant sa nécessité, tandis que le dénouement est constitué de la mort elle-même. C'est encore la mort d'Iphis qui fait l'objet d'un songe dans le premier épisode, dont Jephthé comprend la nécessité à l'épisode IV, dont on débat aux épisodes V à VII, et dont on fait le récit durant le dernier épisode. Voir George Buchanan, *Jephthes*, *op. cit.*, Claude de Vesel, *La Tragedie de Jephthe*, *op. cit.*, et Florent Chrestien, *Jephthe*, *op. cit.* Nous reprenons la structure de la pièce de Buchanan, un peu différente dans les traductions françaises.

⁹² Voir *infra*, p. 440-443.

Le sexe du personnage principal a donc une incidence sur le type de renversement représenté, selon une répartition qui confirme les lieux communs du *gender* : tendanciellement, les femmes subissent des revers de fortune d'ordre privé ; au contraire, les hommes subissent principalement des infortunes politiques. Cependant, la distinction essentielle entre les personnages féminins et les personnages masculins se situe peut-être plus encore dans la réaction au retournement du sort.

2. Les réactions au renversement

Une fois le revers de fortune constaté par les personnages (qu'il se situe juste avant ou au milieu de la pièce), l'enjeu de la pièce est de représenter la réaction du héros face à lui⁹³.

Le chœur de l'acte I décrit ainsi le sujet tragique de *Didon se sacrifiant* :

Chœur. Quel horreur, quand la gloire haute
Tresbuche, et que les royautez
Se tournent en captivitez,
Soit par hasart, soit par leur faute ?
[...] Mais qui veut voir un autre exemple,
Soit du destin ou soit du mal,
Que l'homme en souffre, qu'il contemple
En ce département fatal,
Comment la Fortune se jouë
D'une grand'Roine sur sa rouë.⁹⁴

⁹³ Nous rejoignons à ce titre l'analyse d'Alice Duroux, qui compare les fondements esthétiques et idéologiques des tragédies entre 1550 et 1640 et écrit par exemple : « l'interrogation tragique au XVI^e siècle porte donc bien avant tout sur l'attitude des héros face au malheur, plus que sur ce qui mène au malheur », Alice Duroux, *Les Formes de la tragédie française de 1550 à 1640. La leçon des réécritures*, thèse dirigée par G. Forestier, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne en 2001, non publiée, p. 434. C'est également l'idée que défendaient, plutôt pour démontrer la supériorité du théâtre du XVII^e siècle, Richard Griffiths, (*The Dramatic Technique of Antoine de Montchrestien*, Oxford, Clarendon Press, 1970, par exemple p. 75) ou encore Donald Stone (*Four Renaissance Tragedies*, Cambridge, Harvard University Press, 1966, p. 23) Pour une étude diachronique et interdisciplinaire du couple terminologique *action/réaction*, on consultera Jean Starobinski, *Action et réaction. Vie et aventures d'un couple*, Paris, Seuil, 1999. L'auteur montre notamment que le terme de réaction n'a pas d'étymon latin et est donc plus tardif (*ibid.*, p. 17-19). Pour le reste, sa réflexion reste assez étrangère à notre corpus et à nos analyses.

⁹⁴ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op. cit.*, fol. 259^{ro}. Le syntagme « qui veut voir », que l'on trouve souvent dans le corpus au moment de l'énoncé du renversement de fortune, provient de la poésie pétrarquiste. Voir Pétrarque, *Chansonnier*, t. 1, éd. G. Savoca et G. Genot, Paris, Les Belles Lettres, 2009, sonnet CCXLVIII (« *Chi vuol veder quantunque pò natura...* »), p. 345, le premier sonnet des *Amours* de Ronsard (« Qui voudra voyr comme un Dieu me surmonte », dans *Œuvres complètes II*, t. 4, *op. cit.*, p. 5), le sonnet LIII des *Amours* (« Qui voudra voyr dedans une jeunesse », *ibid.*, p. 55), ou encore le sonnet LXII de l'Olive (« Qui voudra voir le plus précieux arbre », Joachim du Bellay, *L'Olive*, dans *Œuvres complètes*, II, éd. M.-D. Legrand, M. Magnien, D. Ménager et O. Millet, Paris, Champion, 2003, p. 194). Notons que la forme même de l'énoncé du renversement de fortune en « Qui voudra voir » est assez commune, mais concerne en général les personnages eux-mêmes. Nous l'avons rencontré pour Hécube, chez Filleul par exemple : « Quiconque, du malheur ignare voudra voir / Combien le sort mauvais a sus nous de pouvoir / Qui voudra voir combien feust grande la largesse / Dont fortune honora la fleur d'une jeunesse : / Qui or s'évanouit ainsi que le cristal / Qui du Pinde en avril ondoie aus flancs du val : / Me vienne voir et, comme en un tableau contemple / Du malheur, et de l'heur, et l'un, et l'autre exemple » (Nicolas Filleul, *Achille*, *op. cit.*, fol. 15^{ro}). Sur cette question, voir

L'origine du renversement ne compte pas : qu'il provienne du « hasart » ou de la « faute » de la victime, ou encore du « destin » ou du « mal », ce qui importe à la tragédie est la représentation de ses conséquences. L'insistance sur ce qui se produit après le retournement du sort n'est pas le signe du manque de discernement des dramaturges : la représentation de la réaction du héros face au plus grand malheur serait bien plutôt le sens profond du tragique. Plusieurs réactions existent, et nous les étudierons tour à tour, depuis la résignation du personnage principal, jusqu'au cas où le personnage qui subit le premier renversement devient bourreau et occasionne un second revers de fortune, pour un autre personnage.

a. Rester victime

Dans le corpus, beaucoup de héros masculins restent victimes du renversement, sans se faire bourreau. Il s'agit de : Agamemnon chez Toutain, César chez Grévin, David chez Des Masures, Aman chez Rivaudeau, Josias chez M. Philone, les victimes de *La Tragédie du sac de Cabrières*, Daire et Alexandre chez La Taille, Hippolyte chez Garnier, le roi Kanut, Coligny et Pharaon chez Chantelouve, Adonis chez Le Breton, Pompée dans l'anonyme pièce éponyme, Holoferne chez d'Amboise, Régulus chez Beaubrueil, Méléagre chez Bousy et enfin Sédécie chez Robert Garnier. Or, c'est bien moins le cas des femmes qui, en général, transforment ce premier retournement en un second, sur elles-mêmes, par le suicide, ou chez un autre personnage, par la vengeance. Certes, cela tient aussi à la différence établie plus tôt : les nombreuses victimes masculines de conjuration, assassinées, ne peuvent se venger. Néanmoins, il nous semble qu'il y a une tendance globale du corpus à opposer des hommes résignés à des femmes révoltées contre le sort, si bien que les résignées sont rares.

i. Résignations des sacrifiées⁹⁵

Les jeunes filles, notamment Iphis, Polyxène ou Iphigénie, sont les seules à accepter le revers de fortune. Ainsi d'Iphis :

La tragédie montre comment le sacrifice, au départ imposé par l'autorité paternelle, finit par être totalement et librement assumé par une fille qui aime son père au point de mourir pour qu'il reste fidèle à sa parole et assure

également John Nassichuk, « "Fortune m'ordonne" : le portrait féminin dans *Didon se sacrifiant* », dans *Le Verger*, bouquet 5 : « *Didon se sacrifiant* », *op. cit.* [Consulté en ligne le 19/06/2018. URL : <http://cornucopia16.com/blog/2014/09/08/john-nassichuk-fortune-mordonne-le-portrait-feminin-dans-didon-se-sacrifiant/>].

⁹⁵ Pour ces considérations et celles qui suivent sur la mort des femmes, nous avons consulté avec profit Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, *op. cit.* Il nous semble que la plupart de ses analyses concernant la tragédie grecque sont valables pour la tragédie de la Renaissance, même s'il faut les y adapter.

ainsi solidement le salut de leur peuple. Elle a fait sienne la décision de son père.⁹⁶

Mary Nyquist va plus loin dans son analyse :

*Iphis's decisive offer intervenes in a tense debate pitting father against mother; by doing so it both protects her father from her mother's wrath and dutifully re-establishes the patriarchal order, shoring up her father's authority against her mother's forceful critique.*⁹⁷

Le caractère volontaire du sacrifice est nécessaire à son caractère rituel, au sublime du personnage, au salut de Jephté enfin : « Son amour libère ainsi son père de l'engrenage tragique »⁹⁸. Cette acceptation est le fait de l'ensemble des enfants sacrifiés au théâtre :

Dans tous les cas ou presque, le pathétique atteint son comble dans la libre acceptation par les enfants de leur mort imminente. Comme Iphis obéissant à Jephté, Isaac se soumet entièrement à son père, interprète de la volonté divine.⁹⁹

Dans *Hécube* d'Euripide ou *Les Troyennes* de Sénèque, Polyxène accepte également son sacrifice¹⁰⁰. Chez Bochetel :

Polyxene. Si la mort refusoye, on me diroit faillie
De cuer, ou que ne suis de noble sang saillie.¹⁰¹

De même chez Sébillet, Iphigénie se lamente d'abord de la décision de son père, mais finit par accepter sa mort : « A mourir je me suy fermée et resolue »¹⁰². Il s'agit d'un lieu commun pour les sacrifices d'enfant : ils ne sont acceptables d'abord, sublimes ensuite, que si l'enfant s'y résigne ; pour Claire Nancy, ce trait est attribuable à Euripide¹⁰³. L'analyse de Mary Nyquist soulève un autre point de l'interprétation : une fois que le père a pris la décision de sacrifier sa fille, la résistance qu'il trouve à cette décision bouleverse pour un temps l'ordre patriarcal, qui est rétabli par la résignation de l'enfant. Tous les personnages tentent de dissuader Jephté d'imposer ce sacrifice à sa fille, y compris Storgè qui invoque son égalité de

⁹⁶ Carine Ferradou, *Traduction et commentaire des deux tragédies sacrées latines de George Buchanan, Jephte et Baptiste*, op. cit., p. 326.

⁹⁷ Mary Nyquist, « The Plight of Buchanan's Jephtha : Sacrifice, Sovereignty, and Paternal Power », *Comparative Literature*, Vol. 60, n° 4 (automne 2008), p. 349. « L'offre décisive d'Iphis intervient dans un débat intense opposant son père et sa mère ; par ce sacrifice, elle protège son père de la colère de sa mère et rétablit, selon son devoir, l'ordre patriarcal, renforçant l'autorité de son père contre la critique vigoureuse de sa mère » (notre traduction).

⁹⁸ Carine Ferradou, op. cit., p. 328.

⁹⁹ Frank Lestringant, « On tue des enfants. La mort des fils de Saül dans *La Famine ou les Gabéonites* de Jean de La Taille », dans *Le Théâtre biblique de Jean de La Taille*, op. cit., p. 169.

¹⁰⁰ Polyxène dit chez Euripide « oui, je te suivrai, à la fois parce qu'il le faut et que je désire la mort. Si je m'y refuse, j'aurai l'air d'une lâche attachée à la vie », *Hécube*, v. 346-348, p. 195. Voir aussi Sénèque, *Les Troyennes* dans *Tragédies. Tome I*, op. cit., p. 114-115.

¹⁰¹ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, op. cit., fol. 25-26. Voir Euripide, *Hécube*, op. cit., v. 346-348, p. 29, où Iphigénie invoque le refus de passer pour lâche mais non les obligations liées à sa naissance.

¹⁰² Thomas Sébillet, *L'Iphigène*, op. cit., fol. 54v°.

¹⁰³ Claire Nancy, *Euripide et le parti des femmes*, op. cit., p. 129-130.

droits sur leur enfant¹⁰⁴. *In fine* pourtant, la décision du père l'emporte. De même, Jeanne d'Arc se résigne à mourir pour accomplir le dessein de Dieu, comme elle l'affirme à Saint Michel :

La pucelle. La mort point ne m'estonne, ayant ja despechée
L'oeuvre dont tu m'avois saintement empechée.
J'ay faict lever le siege et faict sacrer le Roy :
J'ay mis des ennemys l'affaire en desarroy.¹⁰⁵

Les jeunes filles sont les seules femmes qui acceptent avec autant de résignation le renversement de fortune¹⁰⁶, mais les jeunes garçons sacrifiés la présentent également : Astyanax ou encore les fils de Saül meurent avec magnanimité¹⁰⁷. De fait, si les jeunes filles sacrifiées rejoignent la résignation masculine, les autres femmes du corpus acceptent moins facilement leur sort.

ii. « Venez pour le punir » : un appel à la vengeance

Si les vierges sacrifiées se résignent à leur sort, d'autres femmes cèdent à d'autres leur vengeance, qu'elles y prennent ou non directement part.

« *Que ne puis-je* » : *impuissances féminines*

Le suicide de Lucrèce lui permettra de recouvrer son honneur, mais il ne vaudra pas vengeance vis-à-vis du bourreau, Sexte Tarquin. Or, Lucrèce exprime à l'acte IV des regrets quant à son impuissance :

Lucrece. Que ne puis-je les dens d'un vieil Dragon semer,
Et de soldats armez tout un camp animer,
Qui vinssent furieux, jurez a ma vengeance,
Pour ne perdre contr'eux eux-mesmes leur vaillance ?
Ou bien un camp de ceux que Jason abatit
Quant pour la toison d'or veinqueur il combatit ?
Que ne puis-je gronder de Medée les charmes,
Pour punir ce meschant, d'horreur, de feu de larmes ?

Lucrèce met en place un système hypothétique fondé sur l'irréel du présent, avec l'anaphore en « Que ne puis-je » suivie du conditionnel (« j'acablerois », « renaistroyent », « mengeroyent »). Prenant pour exemple Médée, elle souhaiterait pouvoir accomplir elle-même sa vengeance mais ne l'envisage que sur un mode hypothétique. Elle se plaît cependant à imaginer les conséquences de cette vengeance :

Orion de frayeur son poil herisseroit,

¹⁰⁴ Voir *supra*, p. 291-296.

¹⁰⁵ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, op. cit., p. 70.

¹⁰⁶ Sur le sacrifice des vierges, voir Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, op. cit., p. 61-82.

¹⁰⁷ Voir *infra*, p. 440-443.

Le Bouvier dans la mer fuitif se plongeroit,
 Des mains de Jupiter j'arracherois la foudre,
 J'acablerois le chef de ce meschant en poudre,
 Mille serpens meurtriers de ce corps renaistroyent
 Qui ses mollez enfans affamez mengeroyent.
 Tout ainsi que le sang qui couloit sus l'arene,
 De la teste a Meduse ensemensa la plaine
 De cruels scorpions, quant Persé la portoit,
 Sus ce cheval ailé que dans l'air il domtait.

Lucrèce s'imagine en grande vengeresse mythologique, qui bouleverserait l'ordre du monde. Néanmoins, elle s'en remet aux dieux et, par métonymie, aux espaces infernaux, pour se venger de son bourreau :

Toy Cerbere, qui as mille monstres pour suite,
 Et vous ô palles sœurs, Styx, Acheron, Cocyte,
 Et si rien est encor plain de rage, et d'honneur,
 Venez pour le punir, venez en ma faveur.¹⁰⁸

Lucrèce sera vengée par Brutus, qui fait lui aussi appel aux dieux mais pour le seconder, et non plus pour le remplacer, dans le projet de vengeance qu'il expose dans les tout derniers vers de la pièce¹⁰⁹. Or, Brutus vengera Lucrèce en tuant Tarquin, c'est-à-dire en défendant la liberté : Filleul replace classiquement cet épisode dans l'histoire de la chute de la monarchie, si bien qu'en laissant un autre la venger, Lucrèce sert aussi l'histoire de Rome.

Avant elle, Didon se lamente également de n'avoir pu se venger d'Énée. Cette fois, les regrets se font jour à l'acte V, c'est-à-dire une fois qu'Énée est parti. Didon a décidé de mettre fin à ses jours mais trouve injuste que son amant infidèle ne soit pas puni :

Didon. Las las ! sera-ce ainsi ? Toy bruslante poitrine,
 Faut-il que dedans toy tout le mal je machine
 Contre moy seulement ? vous vous cheveux coupables
 Que je rompts à bon droit, serons nous miserables
 Tous seuls, sans qu'aucun mal sente le mechant mesme,
 Qui vous fait arracher, et enrager moymesme ? [...] ¹¹⁰

S'adressant à son cœur et à ses cheveux, qu'elle malmène dans le cadre des gestes classiques du deuil, la Carthaginoise se lamente de ne s'en prendre qu'à son corps et non également au

¹⁰⁸ Nicolas Filleul, *Lucrece*, op. cit., fol. I 1v°.

¹⁰⁹ « Brute. Jupiter, Mars, Junon, Venus, Veste et vous Dieux / De qui Rome n'aguere a renforcé les Cieux, / Quirin, et Aegerie, et vous trope cruelle / Les filles d'Acheron, icy je vous apele. / De cela que je doÿ, Dieux vous tesmoignerez / Vous filles d'Acheron, ce tort vous vengerez / Vous filles d'Acheron, et vous Dieux je vous jure / (Et si de ce serment je ne seray parjure) / Je jure ce cousteau cruellement sacré, / D'une trop chaste main dans ce sein massacré, / Je vous en jure encor ma vie que je vouë, / Je jure tous les vœux dont son Ombre m'avouë : / Que du mesme cousteau ce tort je vengeray, / Et a feu et a sang Tarquin pourchasseray, / Sa femme, ses enfans, sa maison, et sa race, / Jusqu'à tant, par ma mort, que son renom j'efface : / Mais il faut du foÿyer aller dresser le bois, / Puis nous crirons Lucrece, au tombeau par trois fois : / Puis a la Chasteté nous sacrerons sa cendre, / Et puis il nous faudra la Liberté deffendre », Nicolas Filleul, *Lucrece*, op. cit., fol. K1v° et K2r°. Il faut noter qu'ici, ce n'est pas Collatin, son époux, qui venge Lucrèce mais Brutus, héros de la liberté. De fait, dès le récit du viol, Collatin se lamente quand Brutus réfléchit en stratégie, voir *ibid.*, fol. I2v°.

traître amant. Dès lors, comme Lucrèce, la Carthaginoise se lamente de son impuissance, cette fois à l'irréel du passé :

Didon. N'ay-je peu déchirer son corps dans la marine
Par pieces le jettant, tuer sa gent mutine,
Son Ascaigne égorger, et servie à la table,
Remplissant de son fils un pere detestable ?¹¹¹

L'héroïne aurait voulu exercer contre Énée la violence qu'Atrée imposa à son frère Thyeste. Cependant, cette possibilité est passée, et n'aura plus jamais lieu : « Mais puisque je n'ay peu [...] tout ceci », dit-elle, reste à demander au Soleil, à Junon, Hecate et d'autres d'accomplir sa vengeance. Dès lors, si Didon peut avoir un rôle dans cette vengeance, il sera de second plan : « Que de ma cendre meme un brave vengeur sorte¹¹² », s'exclame-t-elle enfin. Si ces deux femmes ne se vengent pas de leur bourreau, elles n'acceptent pas non plus passivement leur sort puisque, nous y reviendrons, elles se suicident.

Pompée, tragédie de l'impuissance des femmes ?

Publiée en 1579 à Lausanne, d'un auteur anonyme, la tragédie *Pompée* se concentre sur le moment de la mort de Pompée, lorsqu'il arrive aux rivages égyptiens et se réfugie auprès de Ptolémée. Or, contrairement à ce qu'indique le titre, « c'est Cornélie qui est la véritable victime de cette tragédie »¹¹³. Le fait que le chœur de la tragédie est féminin va encore dans le sens de la centralité du personnage de Corneille. Il est en effet moins question de la mort de Pompée et de la manière stoïque avec laquelle il l'accepte que du sort de Corneille qui vit un nouveau deuil¹¹⁴. Or, au fil de la pièce, tous les personnages ne cessent de commenter la passivité inexorable du personnage féminin. À l'acte I, Lentule annonce qu'il craint pour Cornélie s'ils continuent leur route vers Le Parthe, irrité contre Crassus :

Lentule. De Crasse nous avons et la femme et la fille
Que le Parthe vilain, creature gentile,
T'ait serve entre ses mains ? ô plaisir qu'il auroit !
O quelle cruaute, quand barbare il sçauroit
Qu'a sa dévotion de Crasse il a la femme,
Je ne sache façon de tyrannie infame

¹¹⁰ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 288r°.

¹¹¹ *Ibid.*, fol. 288v°.

¹¹² *Ibid.*, fol. 289v°.

¹¹³ « Introduction », dans Anonyme, *Pompée* (1579), éd. E. Ginsberg, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III. 2 (1579-1572)*, op. cit., p. 13. Ellen Ginsberg montre que Corneille « paraît dans quatre scènes tandis que Pompée n'intervient que dans deux ; elle prononce 239 vers tandis que Pompée n'en prononce que 134 ».

¹¹⁴ Corneille s'exclame à la toute fin de la pièce : « Corneille. Je cognoy mon destin, ceci est ma fortune. / C'est moy qui t'ay causé malheureuse rancune. / Helas, c'est mon destin que tous mes maris soyent / Massacrez traistrement, quand hardis ils pensoient / La victoire obtenir. O malheureuse femme, / O ma condition à tout jamais infame ! » (Anonyme, *Tragédie nouvelle appelée Pompée*, op. cit., fol. 38). Corneille se désigne à un premier niveau comme la cause des malheurs de Pompée, mais aussi, à un second niveau, comme leur victime – elle se décrit elle-même comme le personnage central de la tragédie qui se déroule.

Dont ce barbare fier n'attentast bien d'user
Et crain que de la fille il voulust abuser.¹¹⁵

Corneille est entièrement définie par ses époux : c'est comme épouse de Crassus qu'elle est d'intérêt pour le Parthe ; les femmes sont toujours COD du verbe *avoir*, et le syntagme prépositionnel « entre ses mains » exprime encore ce statut d'objet. Dès lors, lorsque Pompée meurt, Corneille ne peut plus qu'être esclave :

Corneille. Las ! serve je deviens d'un barbare estranger :
Je voy tout mon estat en un jour se changer.
Et peut estre qu'ici la brode Aegyptienne
Me voudra posseder pour la servante sienne,
Et que portant de l'eau, ou filant au rouet,
Captive luy seray un brocardeux jouet :
Puis passant par le coin de quelque grande rue
Quelqu'un demandera, qui jamais ne m'a veuë
Est-ce là de Pompé la femme ? l'on dira,
Mais est ce celle la ? le cœur me bondira
Quand finement moquee et pauvre devenue,
Je ne seray de nul prisonniere cognue.¹¹⁶

Le verbe « devenir » marque la transformation de Corneille. Le futur dans la suite de la tirade est catégorique : l'héroïne sait qu'elle va devenir esclave. Cette tragédie insiste en effet sur la passivité et l'impuissance des femmes face à leur sort, qui n'est jamais exprimée telle quelle mais qui fait l'objet du songe que Corneille rapporte au début de la pièce :

Corneille. Je veoy' (ce me semble)
Qu'estions toutes ensemble,
Et veions de nos yeux
Qu'un loup malicieux
Devoroit un berger,
Mais lequel revenger
Nous ne pouvions nous femmes :
De paroles infames,
De bruit de mains, de vois,
Là toutes à la fois
Nous crions, mais la rage
De la beste sauvage
N'a cessé pour noz cris,
Nous ayant a mespris :
Et pour le dire en somme,
Elle a mangé cest homme
Dont froides dans le cuer
Nous eusmes si grand'peur
Femmes, que sans poursuite

¹¹⁵ *Ibid.*, fol. 4.

¹¹⁶ *Ibid.*, fol. 38-39. Au début de la pièce, elle exprime également face à Pompée la crainte qu'elle a de se retrouver seule si celui-ci meurt, pour convaincre son époux de rester auprès d'elle : « Corneille. Et moy veufve seray chetive delaissée, / Vos enfans orphelins, vostre maison baissee : / Incertaine j'iray d'un esprit vagabond / Jusque aux barbares fins du grand rivage blond. / La j'errerray pleurant, et de tous delaissée / Gemiray les souspirs de ma triste pensee », *ibid.*, fol. 25.

Nous avons pris la fuite.¹¹⁷

Sur les vingt vers qui constituent ce récit, seuls deux sont consacrés au sort de Pompée (« Et pour le dire en somme / Elle a mangé cest homme »), désigné plus haut comme « berger », c'est-à-dire comme le protecteur des femmes. Les dix-huit autres vers sont consacrés au sort de ces dernières, d'abord à leur regard (« voyions de nos yeux »), ensuite à leur impuissance (« Mais lequel revenger / Nous ne pouvions nous femmes »), puis à la seule action possible pour elles, liée à leur voix et au bruit de leurs mains (« De paroles infames, / De bruit de mains, de vois [...] Nous crions »), à l'inefficacité de ces bruits (la bête « nous ayant à mespris »), et finalement, à leur peur et à leur fuite. Ce songe est une première version, symbolique, de la diégèse tragique : il nous invite à la percevoir depuis le point de vue des femmes et insiste sur le constat de leur impuissance. Sans proposer un véritable propos de genre, Corneille insiste à deux reprises, en répétant le substantif « femmes », sur l'origine féminine du regard et de l'action. Ces femmes, qui représentent de manière transparente Corneille et le chœur, ne sont pas animalisées : Ptolémée devient le loup, Pompée le berger, mais les femmes, elles, restent femmes. Les derniers vers de la tragédie annoncent la fuite des femmes : le lecteur-spectateur sait peut-être comment Cornélie passera en fait aux mains d'un autre protecteur, César, et pourra revenir à Rome, mais la pièce n'en dit mot. Corneille est une des rares femmes absolument passives du corpus, puisqu'elle ne se suicide pas, ce qui est bien moins net chez Garnier puisque Cornélie annonce son suicide à la fin de la pièce¹¹⁸.

Quelques femmes se lamentent de leur impuissance, et ne la remettent en question que sur un mode hypothétique, d'irréel du passé. D'autres femmes, plus nombreuses, résistent plus fermement au revers de fortune.

iii. Résistances : Antigone et les autres

Antigone désobéit à un édit royal par souci de piété familiale¹¹⁹. Le renversement, constitué chez Baïf, à l'instar de Sophocle, avant le début de la pièce et, chez Garnier, dans l'entracte qui sépare l'acte II et l'acte III pour le combat d'Étéocle et Polynice, puis à l'acte III avec le suicide en scène de Jocaste, n'est pas directement causé par le roi. Dès lors, Antigone ne s'en prend pas directement à lui, puisqu'elle n'entend qu'exécuter les devoirs

¹¹⁷ *Ibid.*, fol. 9.

¹¹⁸ Robert Garnier, *Cornélie*, *op. cit.*, fol. 71v°. Elle annonce mourir après avoir rendu les hommages funèbres à son père et son époux.

¹¹⁹ Pour une lecture symbolique de la transgression d'Antigone, dans une perspective assez éloignée de la nôtre mais qui réfléchit d'un point de vue *gender*, on consultera Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, trad. G. Le Gaufey, Paris, Epel, 2003.

funéraires pour son frère ; néanmoins, cet acte relève de la transgression politique puisqu'elle enfreint un édit royal¹²⁰. Chez Baïf, le chœur décrit ainsi les raisons de la mort d'Antigone :

Chore. De gloire et de grand honneur environnee
En cette fosse des morts tu es menee,
Ny de longue maladie étant frapee,
Ny perdant ton jeune sang d'un coup d'épee,
Mais pour avoir trop aimé ta liberté
Vive la vuë tu pers de la clarté.¹²¹

C'est parce qu'elle a trop aimé sa liberté qu'Antigone a été condamnée par le pouvoir politique : ne faut-il pas alors la rapprocher de Cléopâtre ou Sophonisbe, qui préfèrent la liberté à la vie et qui refusent la tyrannie, d'autant que l'idée qu'elle a « trop aimé [sa] liberté » ne paraît pas provenir directement de Sophocle¹²² ? Chez Garnier, les motifs de la mort sont, dans les discours même de l'héroïne, multiples :

Antigone. J'ay mieux aimé mourir, que faillir au devoir
Que vivants il nous faut des trespassez avoir :
Mais vous faute de cœur ne m'avez osé suivre.¹²³

Or, dans l'édition *princeps*, le dernier vers cité donnait :

Je seray par la mort de tous ennuis delivre.¹²⁴

En 1580, Antigone indique que l'effet collatéral sera que la mort, salaire de son action, la délivrera de ses souffrances ; en 1585, Garnier retire cette mention. Plus haut, elle disait encore :

Je mourray contre droit pour chose glorieuse.¹²⁵

Est-ce la recherche de la gloire ou la pure piété qui a guidé Antigone ? Il est plusieurs manières d'expliquer et d'interpréter le geste de l'héroïne. La conduite de l'intrigue est singulière par rapport au reste du corpus, puisqu'Antigone réagit au deuil en accomplissant les rites funéraires, de façon culturellement acceptable donc, mais légalement transgressive dans le contexte tyrannique. Cette particularité rend peut-être Antigone plus facile à défendre, voire

¹²⁰ Pour l'idée selon laquelle le deuil d'Antigone n'est pas politique, voir Nicole Loraux, *Les Mères en deuil*, *op. cit.*, p. 45-46.

¹²¹ Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 77v°.

¹²² Paul Mazon traduit ainsi les vers du Coryphée chez Sophocle : « Eh bien ! c'est dans la gloire, au milieu des louanges que tu te diriges ainsi vers la retraite ouverte aux morts, sans avoir subi l'épreuve des maladies épuisantes, sans avoir vu ton courage payé d'un bon coup d'épée au combat. Seule entre les mortels, c'est de toi-même, et vivante, que tu descends dans les enfers ! », Sophocle, *Antigone*, *op. cit.*, v. 817-822, p. 64-65.

¹²³ Robert Garnier, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 239v°.

¹²⁴ Robert Garnier, *Antigone*, Paris, Mamert Patisson et Robert Estienne, 1580, fol. 31v°. Marie-Madeleine Mouflard (*op. cit.*, p. 119) montre que Garnier rejoint Sophocle dans ces vers, voir Sophocle, *Antigone*, *op. cit.*, v. 559-560, p. 44-45.

¹²⁵ Robert Garnier, *Antigone*, dans *Les Tragédies de Robert Garnier*, *op. cit.*, fol. 239r°. Chez Sophocle, Antigone évoque également sa gloire, *Antigone*, *op. cit.*, v. 499 *sqq.*, p. 40-41.

à louer : son action n'est pas dirigée contre le tyran, elle n'assassine pas, n'entre pas en fureur, mais accomplit un acte de piété, qui n'est illégal que sous un régime tyrannique.

Même si son action n'est pas unique en son genre¹²⁶, Antigone est une héroïne qui agit et ne se résigne pas, mais qui pour autant ne passe pas par une action violente et tente de résister, à la manière d'un personnage secondaire, sans violence dirigée, au renversement. Les autres héroïnes qui réagissent activement au retournement du sort passent quant à elles par le meurtre, qui peut être légitime, mais qui n'est légal ni dans le monde de la tragédie, ni dans celui des lecteurs-spectateurs.

b. Devenir bourreau

Dans ce second schéma, qui se décline en plusieurs cas de figures, les personnages ont subi un premier renversement de fortune et se retournent contre celui qui en est responsable. Certains personnages masculins agissent selon une logique de vengeance, mais ils sont peu nombreux et souvent motivés par des femmes. Thésée et Soliman font chacun tuer leur fils, mais ils sont trompés et manipulés par Phèdre et Rose. Finalement, la seule vengeance masculine purement personnelle et passionnelle de notre corpus nous paraît se trouver chez Gabriel Le Breton, lorsque Mars demande à Diane de tuer Adonis à cause de l'infidélité de Vénus. Pour le reste, plusieurs hommes assassins sont présentés dans le corpus, mais parmi les personnages secondaires : le corpus se compose de beaucoup de conjurateurs, depuis Brutus, l'assassin de César, jusqu'à Besse et Nabarzane les meurtriers de Daire, ou encore de tyrans sanguinaires, comme Nabuchodonosor, souvent guidés par l'ambition mais non la volonté de se faire justice. La vengeance, le passage du statut de victime à celui de bourreau, est donc essentiellement féminine dans le corpus.

i. « Aprenez de me venger » : adjuvants et manipulés¹²⁷

Au début d'*Electra*, l'héroïne éponyme se lamente : isolée de ses alliés et captive de ses ennemis, elle ne peut qu'espérer le retour de son frère. Lorsqu'elle apprend la (fausse)

¹²⁶ Des personnages féminins secondaires présentent le même type de résistance, voir *infra*, p. 416-419.

¹²⁷ Sur le thème de la vengeance, nous renvoyons à l'étude de référence menée par Elliot Forsyth, dans *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, *op. cit.* Elliot Forsyth n'analyse pas les différences entre l'homme vengeur et la femme vengeresse, et considère que ce thème reste moins important que celui du renversement de fortune dans le théâtre humaniste. Cependant, il montre les points d'attache de cette notion au théâtre sénèque ainsi que ses implications morales, et la lecture de son ouvrage a pu éclairer plusieurs de nos analyses. Pour la vengeance féminine dans le théâtre classique, voir Alexandra Licha-Zinck, « La vengeance, une vertu dramatique dans la construction du caractère féminin tragique au XVII^e siècle ? », *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, n° 33, 2006, p. 459-468. Elle montre que la vengeance féminine, passion souvent déguisée en vertu dramatique au XVII^e siècle, interroge les fondements moraux de la représentation, à une époque où la moralité est au centre des débats sur le genre dramatique.

nouvelle de la mort d'Oreste, elle déclare : « Perie suys, cest fait, ce nest plus rien de moy »¹²⁸. Quand son frère arrive et s'apprête à tuer Clytemnestre, elle ne prend pas part elle-même à l'action mais enjoint à Oreste d'agir tant qu'aucun homme n'est présent :

El. Clytemnestra seule est, et nul homme est leans
Et si vous attendez à la longueur du temps,
Sçaichez qu'il vous faudra combattre ceulx icy,
Et d'aultres en grand nombre, et plus prudens aussi. ¹²⁹

Il faut attaquer Clytemnestre tant qu'elle n'est protégée par aucun homme : le présupposé est que les femmes sont moins aptes à combattre que les hommes. De fait, Electra n'envisage jamais de prendre les armes. Lorsqu'Oreste va tuer sa mère, elle se met à l'écart et demande au chœur féminin de faire la même chose :

El. De perpètrer le cas ung chascun d'eux s'avance
O femmes, que plus j'ayme, attendez en silence.¹³⁰

Elle reste à l'écart, décrit les actions, et son unique rôle est de guetter l'arrivée d'Egisthe. Elle encourage par moments son frère à poursuivre, ce qu'il fait, comme l'indique la réaction de Clytemnestre :

Electra. Double coup, si tu peux.
Clyt. Hélas, et de rechef ?¹³¹

Lorsqu'Egisthe arrive, elle se met à nouveau à l'écart de l'action :

Oreste. Prends cuer, car nous ferons
Selon que tu l'entens.
Electra. Là doncques nous yrons.¹³²

Oreste lui demande de « pren[dre] cœur », mais ce n'est toujours pas pour l'encourager à combattre : une fois Égisthe arrivé, le rôle d'Electra est de lui mentir, de ruser donc pour qu'il soit plus facile pour son frère de le tuer¹³³. La jeune fille ne prend part au meurtre d'Egisthe et Clytemnestre que par les moyens de la ruse, de l'observation et du commentaire. Elle a délégué à son frère la juste vengeance du meurtre de son père, mais tient une part plus active que Lucrèce et Didon, qui ne font que souhaiter cette vengeance.

Dans *Achille* de Nicolas Filleul, qui se concentre sur le meurtre d'Hector puis sur la demande de Polyxène par Achille, Hécube décide de se venger du héros guerrier, pour obtenir la justice sous la forme de l'équilibre :

¹²⁸ Lazare de Baïf, *Electra*, fol. C5v^o.

¹²⁹ *Ibid.*, fol. E8v°. Voir Sophocle, *Électre*, *op. cit.*, v. 1367-1371, p. 260.

¹³⁰ Lazare de Baïf, *Electra*, fol. E9r^o. Voir Sophocle, *Électre*, *op. cit.*, v. 1398-1399, p. 261.

¹³¹ Lazare de Baif, *Electra*, fol. Flv^o. Le procédé se trouve déjà chez Sophocle, *Électre*, *op. cit.*, v. 1415-1417, p. 262.

¹³² Lazare de Baïf, *Electra*, fol. F2r^o. Voir Sophocle, *Électre*, *op. cit.*, v. 1435-1436, p. 263.

¹³³ Lazare de Baïf, *Electra*, fol. F2v^o et F3r^o.

Hecube. Il faut, il faut le sang par autre sang venger.¹³⁴

Une fois la vengeance accomplie, Hécube s'exclame : « en un coup j'ai peu mille injures venger » ou encore : « J'ay souillé mon courroux dedans le sang d'Achille »¹³⁵. Elle s'attribue la mort de Pâris qui est pourtant l'œuvre d'Achille :

Hecube. Achille apparaissoit sus tous devant l'autel,
D'où le traître Paris recelé au derriere
Lasche d'un arc d'acier une fleche meurtriere
Au mol de son talon : Achille seulement
Avoit d'un coup mortel au talon sentiment.¹³⁶

Pâris n'est que le bras armé d'Hécube : son rôle est si bien minoré qu'il n'est présent que comme parapersonnage dans ce récit, et n'apparaît jamais sur la scène.

Dans trois autres cas, c'est en mentant, et en rusant, que les femmes font accomplir leur vengeance par un autre. Phèdre fait tuer Hippolyte par son père, Thésée, moins par vengeance (même si Hippolyte lui a refusé son amour) que pour se protéger – et même, plus précisément, parce que la nourrice le lui suggère¹³⁷. La ruse consiste notamment à mettre en scène une fausse réticence à dire la vérité, qui fait paraître l'aveu plus vrai. Chez Phèdre, il reste possible d'interpréter sa réticence à accuser Hippolyte de viol comme découlant d'un refus véritable de mentir, néanmoins elle avoue un faux viol d'Hippolyte, si bien que Thésée demande à Neptune de tuer son fils.

Une autre femme ruse pour qu'un homme accomplisse à sa place sa vengeance, et cette fois, elle est secondée d'un autre homme : il s'agit de Rose qui dans *La Soltane* fait en sorte, avec Rustan, que Soliman pense que son fils Moustapha veut le tuer. Là encore, l'adjuvant a une importance non négligeable dans l'avancée de l'intrigue :

Rose. Or sus donques Rustan aprens de me venger

¹³⁴ Nicolas Filleul, *Achille*, op. cit., fol. 23r°.

¹³⁵ *Ibid.*, fol. 29v°. Notons qu'il y a peut-être dans ce vers un souvenir de *Didon se sacrifiant*, lorsque Didon s'adresse à la Fortune pour annoncer son suicide : « Mais bien tost de mon sang je te rendray saoulee », Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 286r°.

¹³⁶ Nicolas Filleul, *Achille*, op. cit., fol. 29r° et v°.

¹³⁷ Cette tragédie présente un renversement de fortune pour chacun des personnages principaux, y compris la nourrice. Le renversement a d'abord lieu pour Phèdre : abandonnée par son époux adultère, puis coupable d'aimer son beau-fils, Phèdre connaît le tourment d'être rejetée, puis le deuil et la culpabilité d'être à l'origine de la mort de l'homme qu'elle aime, ce qui cause son suicide. Cependant, comme l'indique le titre de la pièce, le renversement de fortune se produit également pour Hippolyte : son malheur est constitué de sa mort, précédée de l'horreur de l'aveu amoureux et des fausses accusations. Enfin, la nourrice a un rôle particulièrement moteur dans le déroulement de l'intrigue. Lorsqu'Hippolyte, dégoûté de l'aveu de sa belle-mère, s'en va en laissant derrière lui son épée, la nourrice expose immédiatement sa stratégie à Phèdre : « Nourrice. Nostre faute est cogneüe : et bien et bien, mon ame, / Il faut le prevenir, et luy donner le blâme, / Accusons-le luy-mesme, et par nouveau mesfait / Couvrons habilement celui qu'avons ja fait ». Juste après ces vers, elle appelle « au secours » et prend l'épée qu'Hippolyte a laissée sur place comme gage de son mensonge. Lorsque Thésée revient, la nourrice prépare le terrain du mensonge de Phèdre à l'acte IV (*Ibid.*, fol. 283). Enfin, elle reconnaît sa responsabilité durant ce même acte, puisqu'elle s'estime « authrice malheureuse / D'un esclandre si grand » (*Ibid.*, fol. 291). L'action de la nourrice est importante dans l'intrigue et s'achève par son suicide (*Ibid.*, fol. 278).

De mon haineus, or'sus vien mes fils arranger
Au plus haut de son chef vien ote lui le sceptre,
Pour de mes plus chers fils en la détre le mettre.¹³⁸

Rustan s'occupe de faire rédiger le faux cartel dans lequel Moustapha prévoirait d'assassiner son père, mais ensuite, Rose prend le relais en mentant au sultan à l'acte III¹³⁹.

Enfin, Esther ruse également, mais moins pour obtenir la vengeance que le salut de son peuple : elle fait tuer Aman au nom de Dieu. Sa stratégie est différente de celles de ses consœurs, puisqu'elle use de sa beauté et de l'amour qu'Assuérus ressent pour elle pour demander la mort d'Aman¹⁴⁰.

Ces cas sont différents et impliquent des visions différentes du féminin. Ils rendent compte néanmoins de l'incapacité, ou de l'absence de volonté, des femmes à agir seules. D'autres femmes cependant prennent leur vengeance en main.

ii. Deuil pour deuil, et « corps pour corps » : vengeances de femmes

Le personnage féminin peut décider de se venger lui-même du responsable du renversement de fortune qu'il subit. Deux éléments sont récurrents dans ces cas : les femmes se tournent d'abord vers des hommes, qui refusent de faire justice pour elles, avant de prendre en main elles-mêmes leur vengeance ; en outre, elles donnent pour motif de leur crime l'idée de « mérité salaire » : tout forfait demande punition.

Chez Bochetel, Hecuba commence par supplier Agamemnon de l'aider à se venger de Polymestor qui a tué Polydore, à qui elle l'avait confié. La didascalie indique : « *Icy se retourne vers luy, et se gette a ses genouls* »¹⁴¹. Agamemnon pense qu'elle lui demande ainsi la liberté, mais Hécube le corrige :

Hecuba. Non, mais de me venger ay seulement envie
D'ung meschant, et apres servir toute ma vie.¹⁴²

Elle lui explique alors que Polydore est mort et lui demande de faire justice :

C'est faict d'homme de bien de servir à justice,
Et punir en tous lieux des meschans la malice.¹⁴³

¹³⁸ Gabriel Bounin, *La Soltane*, op. cit., fol. 26.

¹³⁹ Nous étudions cette scène *infra*, p. 492-504.

¹⁴⁰ André de Rivaudeau, *Aman*, op. cit., fol. 72-73. Nous avons étudié cette stratégie *supra*, p. 165-171.

¹⁴¹ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, op. cit., fol. 48.

¹⁴² *Ibid.* Voir Euripide, *Hécube*, op. cit., v. 756-757, p. 61.

¹⁴³ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, op. cit., fol. 52. Voir Euripide, *Hécube*, op. cit., v. 844-845, p. 68, même si le dernier vers a un sens différent d'après la traduction de Nicole Loraux (« Car il revient à l'homme noble de servir la justice, / Et aux méchants de faire le mal partout, toujours »).

Compatissant au sort d'Hécube, Agamemnon refuse de l'aider car l'armée soutient Polymestor. Hécube transforme alors sa demande : elle souhaite qu'il la laisse faire et la soutienne dans les conséquences possibles de son acte.

Dans *La Troade*, après le sacrifice de Polyxène, Hécube veut se tuer et demande vengeance à « Neptun »¹⁴⁴ ; l'annonce de la mort de Polydore par le chœur change ses plans. Elle fait alors appel à la colère de Jupiter :

Hecube. Que son bruyant courroux tombe dessus sa teste,
Que l'éclat de son foudre aujourd'huy le tempeste,
Ou que sous ma puissance à souhait le tenant,
Je m'aïlle sur sa vie outrageuse acharnant,
Je luy sacque du corps les entrailles puantes,
Je luy tire les yeux de mes mains violentes,
J'égorge ses enfans, et de leur mourant cœur
Je luy batte la face appaisant ma rancœur.¹⁴⁵

Deux alternatives sont présentées : Hécube peut laisser la vengeance aux dieux ou l'accomplir elle-même. La disproportion entre la première alternative, présentée sur deux vers, et la seconde, développée sur six vers, indique déjà que c'est cette dernière qu'elle va choisir. Lorsque le chœur annonce l'arrivée de Polymestor, Hecube a visiblement fait son choix :

Hecuba. Allons filles, entrons, les grands Dieux irritez
Se vangeront par nous de ses impietez.¹⁴⁶

Elle sera donc l'instrument de la vengeance des dieux mais n'attendra plus que celle-ci se réalise d'elle-même, avec l'aide des Troyennes.

Dans *Meleagre*, Althée est tendue entre ses devoirs de sœur et de mère¹⁴⁷. Finalement, c'est le désir de justice qui l'emporte. La relation de cause à effet qui unit le premier renversement, celui qu'elle subit, au second, qu'elle inflige, est particulièrement décrite chez Althée, dans des vers que nous avons déjà cités¹⁴⁸. Plus que par vengeance personnelle, Althée agit au nom de sa conception de la justice, qu'elle s'applique à elle-même :

Althée. Mais puis que je t'occis par forme de vengeance,
La mort semblablement vengera mon offense.
Tu es mort pour un meurtre, et je suyvray ton sort.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Robert Garnier, *La Troade*, fol. 195r°.

¹⁴⁵ *Ibid.*, fol. 196v°.

¹⁴⁶ *Ibid.*, fol. 197r°.

¹⁴⁷ Voir *supra*, p. 210-218. Rappelons que l'intrigue repose sur l'assassinat par Méléagre de ses deux oncles lors d'une chasse au sanglier : Althée, mère de Méléagre et sœur des deux hommes assassinés, les venge alors en assassinant son fils.

¹⁴⁸ Par exemple « Althée. La mort est le salaire / De ceux qui comme luy se plaisent à mal faire », Pierre de Bousy, *Meleagre*, *op. cit.*, fol. 18v°.

¹⁴⁹ *Ibid.*, fol. 23r°.

Assassinant Holoferne, Judith prend également la vengeance en main mais, tout comme Esther, Judith n'agit pas au nom d'un grief personnel mais pour sauver son peuple, « pour la protection d'un pays qu'on oppresse »¹⁵⁰.

Chez Médée, la vengeance prend une autre forme : il ne s'agit pas de tuer l'agresseur mais de lui faire connaître le deuil et la souffrance. Elle exprime ce souhait dès la tirade d'ouverture, lorsqu'elle demande aux « Dieux vangeurs des forfaits » de punir Jason :

Medee. Mettez le desloyal en si grande fureur
Par vos serpens cheveux que, vangeant son erreur,
Luy-mesme de ses mains bourrellement meurtrisse
Ses filz, le Roy, sa femme, et que tousjours ce vice
Becquette ses poumons, sans qu'il puisse mourir,
Mais par lieux incogneus, enragement courir
Pauvre, banny, craintif, odieux, misérable,
Ne trouvant homme seul qui luy soit favorable ;
Qu'il pense en moy tousjours, tousjours cherche à m'avoir,
Et toutes fois jamais il ne me puisse voir ;
Mais tant plus il vivra, plus de maux il endure ;
Encor sera-ce peu pour punir telle injure ;
Et comme non-ouy est ce forfait icy,
Un non-ouy tourment il doit souffrir aussi !¹⁵¹

Médée n'envisage pas encore de procéder elle-même à ces meurtres : son souhait est que, tel Hercule entré en fureur, Jason tue de ses propres mains ses enfants, Créon et Créuse. Si Jason commet ce quadruple meurtre, la souffrance pourra « becquette[r] ses poumons ». La Colchidienne ne veut pas tuer Jason, mais lui faire endurer « tant de maux » qu'il en a suscités chez elle. La logique d'équivalence est à nouveau à l'œuvre : le crime est « non-ouy », il dépasse tous les autres : la punition doit être à cette image.

Ici, l'héroïne confie sa vengeance aux dieux, mais, quelques vers plus bas, elle la reprend à son compte : « Je te feroy sentir douleurs dessus douleurs »¹⁵². Son plan initial est mis à exécution : Médée se réjouit dans les derniers vers que Jason soit « Pauvre, seul, sans enfans, sans beau-père et sans femme »¹⁵³, ce qui fait écho au « Pauvre, banny, craintif, odieux, misérable » de la première tirade. En outre, cette vengeance est également l'occasion de régler d'autres comptes. Vis-à-vis de Créuse, d'abord, dont Médée anticipe avec bonheur l'embrasement à l'acte IV : « De ma belle adversaire / Je seroy donc vangée »¹⁵⁴. Mieux

¹⁵⁰ Adrien d'Amboise, *Holoferne*, op. cit., fol. 27r°.

¹⁵¹ Jean Bastier de La Péruse, *Medee*, op. cit., fol. 2. L'idée que Jason tue ses enfants de ses mains ne se trouve ni chez Ovide, ni chez Euripide, ni chez Sénèque, que La Péruse suit ici ; en revanche Médée y souhaite également que Jason « vivat, per urbes erret ignotas egens / exul, parens, invisus, incerti laris », « Qu'il vive, errant, dans des cités inconnues, pauvre, / Exilé, apeuré, détesté, sans foyer », op. cit., v. 20-21, p. 128-129.

¹⁵² *Ibid.*, fol. 7.

¹⁵³ *Ibid.*, fol. 28.

¹⁵⁴ *Ibid.*, fol. 22.

encore, si Médée a tué Absyrtos pour Jason, la mort de son fils apaisera les mânes de ce frère, dont elle a la vision à l'acte V :

La main qui te meurtrit mesme te vangerà ;
Pour mon frère tué, mon filz tué sera.
Tien doncq', frère, voicy pour apaiser ton ire,
Je t'offre corps pour corps : je t'en vay l'un occire.¹⁵⁵

La vengeance consiste ici à rendre deuil pour deuil – cependant, du même coup, Médée assassine sa rivale, coupable d'avoir détourné Jason de son amour, et elle sacrifie son deuxième fils aux mânes de son frère¹⁵⁶.

Ainsi, plusieurs femmes prennent leur vengeance en main, la font réaliser par un autre ou la réalisent elles-mêmes. Or, les meurtres masculin et féminin paraissent différer, ce qui apparaît nettement si l'on observe les cas d'infanticides.

iii. Infanticides masculins, infanticides féminins

Revenons sur une configuration que nous avons rencontrée à plusieurs reprises, et qui semble représentative de la répartition genrée des actions : l'infanticide¹⁵⁷. Tout d'abord, nous l'avons vu, lorsque l'infanticide constitue le retournement de fortune, la configuration est toujours la même : Agamemnon et Priam pour l'Antiquité païenne, Jephté et Abraham pour l'Antiquité biblique, consentent au sacrifice de leur enfant pour des raisons métaphysiques¹⁵⁸.

¹⁵⁵ *Ibid.*, fol. 27. Cette idée ne se trouve ni chez Sénèque, ni chez Euripide.

¹⁵⁶ Dans cette optique du juste retour du deuil, nous pouvons à nouveau interroger le cas de Phèdre chez Robert Garnier : si l'on suit l'interprétation d'Égée à l'acte I, dans le cadre d'un monologue prototypique de l'invention de Garnier, ce sont les crimes précédents de Thésée qui déclenchent l'action tragique (« De là tout le malheur, de là tout le mechef, / Qui ja ja prest de choir penche dessus ton chef », Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, fol. 116r°), et qui font qu'après avoir causé tant de souffrances, il va lui-même connaître « de plus aspres tortures » (*Ibid.*, fol. 116v°) décidées par les dieux qu'il a outragés. Cependant, ce n'est pas ainsi que les événements sont perçus par les personnages : c'est apparemment au niveau des dieux que l'action se comprend comme une vengeance des actions de Thésée. Ce monologue initial, qui oriente l'interprétation dans un sens original, a été notamment étudié par Daniela Dalla Valle, « Ombres et furies dans les tragédies italiennes et françaises du XVI^e siècle consacrées à Phèdre et Hippolyte », dans *Dramaturgies de l'ombre. Actes du colloque organisé à Paris IV et Paris VII (27-30 mars 2002)*, dir. F. Lavocat et F. Lecercle, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 69-84 : elle montre que l'ombre d'Égée déplace l'attention sur Thésée, « traditionnellement moins important », en faisant de lui le vrai coupable et la vraie victime de la tragédie. Voir encore Peter Davis, « Rewriting Seneca : Garnier's *Hippolyte* », *op. cit.*, Jean-Dominique Beaudin, « La monstruosité et l'horreur tragique dans l'*Hippolyte* de Robert Garnier », dans *Littératures*, automne 2000, n°43, p. 47-57, Raymond Lebègue, « Tradition et nouveauté dans le théâtre de Robert Garnier », *op. cit.*, p. 283-289 et « Robert Garnier et les problèmes de *Phèdre* », dans *Literatur und Spiritualität: Hans sckommodau zum siebzigsten Geburtstag*, éd. H. Rheinfelder, P. Christophorov et E. Müller-Bochat, Munich, Wilhelm Fink, 1978, p. 139-144, Yves Giraud, « Remarques sur le personnage de Phèdre chez Robert Garnier », dans *Retours du Mythe. Vingt études pour Maurice Delcroix*, *op. cit.*, ou encore Jean-Raymond Fanlo, « Figures de la souveraineté dans le théâtre de Garnier : *Hippolyte* et *Les Juives* », dans *Littératures*, automne 2000, n°43, p. 59-70.

¹⁵⁷ Sur cette question voir notamment Zoé Schweitzer, « Variations sur la mort des enfants : *Médée*, *Jephté* et *La Famine* », *Albineana*, n° 20, 2008, p. 101-116.

¹⁵⁸ Voir Thomas Sébillet, *L'Iphigène*, *op. cit.* ; Nicolas Filleul, *Achille*, *op. cit.* ; Buchanan, *Iephtes*, *op. cit.* ; Florent Chrestien, *Jephte*, *op. cit.* ; Claude de Vesel, *La tragedie de Jephthe*, *op. cit.* ; Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, *op. cit.*

Or, dans ces tragédies, les mères s'opposent au sacrifice, que l'on songe à Clytemnestre, Hécube ou Storgè¹⁵⁹ – nous reviendrons sur le rôle spécifique de Sara¹⁶⁰. Ces infanticides ont des raisons et des objectifs métaphysiques et politiques : les pères n'y consentent que malgré eux, parce qu'ils considèrent ne pas avoir le choix. S'opposant aux sacrifices, les mères montrent alors préférer la vie de leur enfant au bien public, contrairement aux pères.

L'infanticide peut également être réaction au renversement, dans une optique de vengeance : Méléagre tue Althée pour venger ses frères, Médée tue ses fils pour se venger de Jason¹⁶¹. Si ces infanticides sont différents, les deux mères tuent leurs enfants en conscience, au nom d'une justice d'équivalence. Trouve-t-on de tels infanticides dans le corpus ? Il est bien le cas de Saül, mais il ne tue ses enfants que parce qu'il se méprend sur leur identité¹⁶². Quant à Thésée et Soliman, ils assassinent leur fils respectif sur la foi des épouses, qui leur inventent des crimes. Thésée ne remet pas en doute l'accusation de viol proférée par Phèdre :

Thesee. Tu t'es fait en un coup coupable triplement,
D'adultere, d'inceste, et de violement.¹⁶³

Il décide alors de punir son fils :

Thesee. Cour doncque où tu voudras, tu ne sçauois tant faire
Qu'evites de ton mal le funebre salaire.¹⁶⁴

De même, dès que Moustapha arrive devant son père, celui-ci le fait assassiner sans sommation, sans lui laisser aucune possibilité de s'expliquer ou de nier la conjuration¹⁶⁵. La pièce s'achève sur la mort de Moustapha : contrairement à Phèdre, Rose n'exprime pas de remords, n'avoue pas la vérité à son époux et ne se suicide pas ; de même, le sultan n'apprend pas la vérité et ne peut donc pas, à l'instar d'un Thésée, regretter sa décision. Ces deux hommes commettent donc un infanticide, mais cette décision est fondée sur un mensonge, évidemment féminin. Au contraire, Médée, et même Althée, décident l'infanticide en toute connaissance de cause, avec une compréhension complète de la situation.

L'infanticide paraît donc tout différent selon qu'il est masculin ou féminin. Lorsqu'il est masculin, il provient en général d'une nécessité supérieure, métaphysique ou politique, qui est imposée au père, et il rencontre alors la résistance des mères qui ne parviennent pas à faire

¹⁵⁹ Voir *supra*, notamment p. 291-296.

¹⁶⁰ Sur Sara, voir *infra*, p. 463-467.

¹⁶¹ Pierre de Bousy, *Meleagre*, *op. cit.*, et Jean Bastier de La Péruse, *Medee*, *op. cit.*

¹⁶² Voir *infra*, p. 482.

¹⁶³ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, fol. 144v°.

¹⁶⁴ *Ibid.*, fol. 145r°.

¹⁶⁵ « Soltan. Sus sus Muets, courez, volez, aigrissez vos courages, / Aiguisez vos glaives seigneus, vos furiantes rages, / Or sus occiez, meurdrissez, ce traître déloial, / Hautain qui m'a voulu ravir mon sceptre emperial. / Moustapha. Las Soltan sans offence ? / Me veus-tu faire outrance ? / Soltan. Or sus donques Muets Muets, or' donques sus », *ibid.*, fol. 72.

passer le bien public avant la vie de leurs enfants ; les débats à ce sujet dans les pièces ne permettent pas forcément d'orienter absolument l'interprétation de l'action¹⁶⁶. Dans le cas de Thésée et Soliman, il provient d'une mauvaise perception de la situation : les pères pensent faire justice sur la foi de mensonges féminins, si bien que les femmes sont les véritables artisanes du meurtre. Or, lorsque les femmes tuent leurs enfants, elles le font pour un motif personnel et en toute connaissance de cause. Ainsi, lorsque les personnages masculins et les personnages féminins partagent un même type d'actions, ils les exécutent tout différemment.

c. Se suicider : être bourreau et victime de soi-même

Plusieurs de nos héroïnes de tragédies se suicident, ce qui relève d'une configuration intermédiaire entre les deux principales que nous avons dégagées. La victime du renversement principal en crée un second, mais qui porte sur sa propre personne : elle est à la fois victime et bourreau de ce second revers.

D'après Nicole Loraux, le suicide serait une « mort dépourvue d'*andreia* », une « solution de femme »¹⁶⁷. Dans le corpus, le suicide féminin est fréquent : il concerne, pour les personnages principaux, Cléopâtre chez Jodelle et dans *Marc-Antoine* de Garnier, Sophonisbe, Didon, Lucrèce, Porcie, Panthée, Antigone chez Baïf et Garnier, Phèdre, et Althée. Pour les personnages secondaires, citons Rézèfe et Mérobe dans *La Famine*, ou encore l'épouse du Roy Kanut dans *La Tragedie du Roy Kanut*. La mort volontaire est également évoquée chez d'autres personnages, par Storgè chez Buchanan et ses traducteurs, par Philanira chez Roillet et son traducteur ou encore par Cornélie chez Garnier et dans l'anonyme *Pompée*. Par comparaison, seuls quelques héros se suicident : c'est le cas de Saül, de Hémon dans *Antigone* de Garnier, ou encore de Marc-Antoine chez Garnier (il l'a fait avant le début de *Cleopatre captive* chez Jodelle). Chez les personnages secondaires, Enée se suicide à la fin de *Meleagre*, tout comme Scipion au milieu de *Cornélie*¹⁶⁸. Le suicide est-il alors une solution de femme, une marque de passivité et d'abandon face aux difficultés du destin ? Est-il une action ou l'aboutissement des lamentations ?

Les images du suicide, dans la culture d'Occident, oscillent entre deux types extrêmes : d'un côté, le suicide accompli en pleine conscience, au terme

¹⁶⁶ Voir à ce sujet le débat sur le « vœu » de Jephté : celui-ci considère que, puisqu'il a fait vœu à Dieu d'assassiner la première personne qu'il verrait, il doit sacrifier sa fille, tandis que le prêtre tente de lui faire comprendre que le sacrifice d'un enfant est contraire à la volonté de Dieu. Voir George Buchanan, *Iephtes*, *op. cit.*, fol. 31-38 et Carine Ferradou, *Traduction et commentaire...*, *op. cit.*, p. 396-410 notamment.

¹⁶⁷ Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁶⁸ Dans *Hippolyte*, le dénouement confronte deux réactions contraires, celle de Phèdre qui se suicide : « Je suis vostre homicide, Hippolyte, je suis / Celle qui vous enferme aux infernales nuits : / Mais de mon sang lascif je vay purger l'offence / Que j'ay commise à tort contre vostre innocence », *ibid.*, fol. 151r, et celle de Thésée : « Non, tu ne dois mourir : non non tu ne dois pas / Expier ton forfait par un simple trespas » *ibid.*, fol. 154r°.

d'une réflexion où la nécessité de mourir, exactement évaluée, l'emporte sur les raisons de vivre ; à l'opposé, l'égarement démentiel qui se livre à la mort sans penser la mort. Les deux exemples antithétiques pourraient se nommer Caton et Ophélie. Caton se donne la mort dans le plein éveil héroïque et viril ; Ophélie, entraînée par son rêve désolé [...], s'abandonne et se laisse submerger. Le suicide philosophique, chef-d'œuvre de l'autonomie volontaire, appelle sur lui l'éclat du jour, le rayon de la gloire ; fût-il accompli solitairement, il s'expose à tous les regards ; la raison qui le gouverne requiert l'approbation universelle ; nous y trouvons l'image active et mâle du fer retourné contre soi, preuve d'une liberté toujours présente au terme de la bataille perdue. L'image inverse est féminine, passive et nocturne : elle implique la défaite intérieure, la montée de l'ombre, la dépossession ; l'être fait retour aux ténèbres originelles et à l'eau primitive.¹⁶⁹

Il y aurait donc deux types de suicide : un suicide masculin, volontaire et libre ; un suicide féminin, signe d'un abandon aux passions. Il nous semble que, dans le corpus, le suicide est décrit non comme un abandon mais comme une réaction magnanime au revers de fortune, qu'il soit masculin ou féminin : il est alors revalorisé, sinon au plan religieux, du moins au plan actantiel (il s'agit bien d'une action) et moral (il marque l'*ethos* supérieur, et même, la hardiesse, du héros ou de l'héroïne).

À l'acte II de *Cornélie*, avant même la mort de Brutus et celle de Scipion, l'héroïne éponyme envisage le suicide et un débat assez long s'engage entre elle et Cicéron. Chacun d'eux avance plusieurs arguments dont certains sont sentencieux :

Cicéron. Il ne faut l'appeler [*la mort*] ny recourir à elle :
 » Mais s'elle vient nous prendre et qu'un Roy furieux,
 » Comme un epouvantail la presente à nos yeux,
 » Pour commettre une chose ou honteuse, ou mechante,
 » Il ne faut que son dard nostre vie épouvante :
 » Autrement ne devons pour la crainte d'un mal,
 » Devider le fuseau de nostre jour fatal.
 » C'est par timidité que soymesme on se tue,
 » Ayant contre un malheur l'ame trop abbatue.¹⁷⁰

Cicéron distingue la louable résignation à la mort et le condamnable suicide, qui révèle la « timidité », substantif à prendre dans son sens fort, plus proche de l'étymon latin (*timiditas* issu de *timeo*), celui de « peur » ou « lâcheté ». Cornélie refuse ce jugement en ouvrant sa réponse par une négation à valeur polémique :

Cor. Ce n'est par lascheté, ny par faute de cœur,
 Qu'on recourt à la mort pour sortir de langueur,
 Au contraire celui qui l'appelle, se monstre,
 De courage assuré contre le malencontre.
 » Quiconque ne fremist aux menaces de mort,
 » N'est sujet comme un peuple aux injures du Sort.

¹⁶⁹ Jean Starobinski, *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, 1974, p. 11-12.

¹⁷⁰ Robert Garnier, *Cornélie*, *op. cit.*, fol. 48v^o.

» L'eau, la flamme, le fer, le ciel et Jupin mesme,
» Ne sçauroyent de frayeur luy faire le front blesme.
Que peut-il redouter, quand ce qui est la peur,
Quand la mort que l'on craint, luy assure le cœur ?
Non non, il faut mourir, il faut d'une mort brave
Frauder nostre Tyran pour ne luy estre esclave.¹⁷¹

La capacité à se suicider distingue le magnanime du « peuple » qui ne peut contrôler son destin. Préférant la mort au statut d'esclave, Cornélie se rapproche de Cléopâtre et de Sophonisbe. Cicéron ramène ensuite la question sur le terrain moral et religieux¹⁷², oubliant l'aspect politique et social du choix de Cornélie :

Cic. Ma fille, gardez-vous d'irriter le grand Dieu
Qui met dans nostre corps, comme dans un fort lieu,
Nostre ame pour sa garde [...].¹⁷³

Réussite de l'argumentaire de Cicéron ou non, Cornélie ne se suicide pas mais annonce à la toute fin de la pièce qu'elle rendra à son époux et à son père les offices funéraires avant de « croistre le nombre » des esprits infernaux¹⁷⁴. La fermeté qu'elle démontre dans ces débats, chez Garnier, s'oppose à la passivité qui la guide dans la tragédie anonyme *Pompée*¹⁷⁵. Chez Garnier, l'héroïne insiste, au moins en discours, sur la nécessité de la bravoure face aux coups du destin.

De fait, les débats sur le suicide, récurrents dans le corpus, prennent presque toujours la forme d'une opposition entre le courage et la lâcheté. Ainsi de Mérobe lorsqu'elle décide de se tuer à la fin de *La Famine* :

Merobe. Meur', meur' plutost Merobe ; et d'un cueur magnanime
Montre-toy de Saül la fille legitime.
Mouron, di-je, mouron : car tant que je vivray
Mon cueur de ses tourmens ne sera delivré.¹⁷⁶

Le suicide est une alternative « magnanime » au deuil, et Mérobe rappelle l'exemple de son père Saül qui s'est suicidé dans la tragédie précédente. De même, lorsque l'épouse du roy Kanut veut se suicider à la fin de la pièce anonyme, elle indique :

La Royne. J'ay trop, j'ay trop vescu, il est tems que je meure,
Il est tems de choisir pour mon autre demeure.
Sus, Eldes, sus, mourons, et d'un cœur courageux,
Suivons au trac le Roy par un fer outrageux.
Sus, Eldes, sus, mourons, et qu'ores ceste espée

¹⁷¹ *Ibid.*, fol. 48v°.

¹⁷² Sur les implications morales du suicide, et notamment la tension qu'il recèle entre stoïcisme et christianisme sensible chez Garnier, voir Clarisse Liénard, « Le suicide dans les tragédies de Robert Garnier : les influences néostoïciennes », *Seizième siècle*, n°6, *op. cit.*, p. 51-61.

¹⁷³ *Ibid.*, fol. 49r°.

¹⁷⁴ *Ibid.*, fol. 40v°.

¹⁷⁵ Voir *supra*, p. 383-385.

¹⁷⁶ Jean de La Taille, *La Famine*, *op. cit.*, fol. 31v°.

Te fasse visiter la rive Canopée.¹⁷⁷

Le suicide de la reine, dont l'annonce occupe les derniers vers de la pièce, nécessite de se donner du courage, ce dont rend compte l'interjection « Sus », l'impératif « mourons », ou encore le groupe prépositionnel « d'un cœur courageux ». Les hommes des pièces peuvent confirmer cette analyse. Ainsi, Massinissa s'exclame-t-il, après le suicide de Sophonisbe :

Massinissa. O gentil cœur de dame ! De tant plus étais-tu digne de longue
vie que moins tu as redouté la mort.¹⁷⁸

Parfois, ces vertus sont décrites en des termes genrés : par exemple, lorsque Lucrèce estime que ne pas se suicider serait être « effemin[ee] »¹⁷⁹, ou lorsque Proculée considère que le suicide de Cléopâtre et de ses suivantes rend compte de leurs « rages féminines »¹⁸⁰. La réponse apportée n'est pas stable au fil des pièces ; cependant, le débat sur le suicide engage en partie la question du genre.

Pourquoi le suicide est-il pensé de façon genrée ? Deux aspects sont soulignés dans les pièces. Tout d'abord, les personnages se posent la question des raisons de la mort. Il y aurait de bonnes raisons de mourir et de mauvaises, comme Cicéron l'indique à Cornélie. De même dans *Lucrece*, il est bon d'accueillir la mort lorsqu'elle se présente mais il ne faut pas la provoquer :

Collatin. Car trop couardement cestui prise sa vie
Qui ne veut point mourir avecque sa patrie.¹⁸¹

Il faut mourir utilement, pour le collectif. Dans *Porcie*, l'héroïne émet l'hypothèse que cette utilité ne soit pas un objectif que les femmes peuvent se fixer face à la nourrice qui lui rappelle ses obligations politiques :

No. Quel bien en vostre mort recevra la patrie ?
Porcie. Mais quel bien reçoit-elle en ma dolente vie ?¹⁸²

Puisque les femmes n'ont pas de rôle politique ou militaire, leur vie ou leur mort est pareillement inutile au collectif : le suicide féminin serait donc moins blâmable.

Cependant, avancer qu'une femme est inutile au collectif ne suffit pas à justifier son suicide. Les femmes qui se suicident rendent toujours compte du motif de leur mort. Or, les

¹⁷⁷ Anonyme, *La Tragedie Françoise du Bon Kanut*, op. cit., v. 1949-1954, p. 130.

¹⁷⁸ Mellin de Saint Gelais, *Sophonisba*, op. cit., fol. xlv r^o.

¹⁷⁹ Nicolas Filleul, *Lucrece*, op. cit., fol. H4v^o. Nous avons analysé ces vers, et plus globalement la question de l'effémination des femmes, *supra*, p. 281-283.

¹⁸⁰ Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, op. cit., fol. 249v^o.

¹⁸¹ Nicolas Filleul, *Lucrece*, op. cit., fol. H1v^o.

¹⁸² Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., fol. 9v^o. La nourrice poursuit : « No. Mais ce forçant destin ne vous commande pas / De vous tailler vous mesmes un violent trespas. / » Il faut attendre l'heure ordonnée à la Parque, / » Pour nous faire descendre en l'inférieure barque. / Vivez vivez joyeuse, attendant que les Dieux, /

motifs du suicide rejoignent les raisons du renversement de fortune, puisqu'ils peuvent être politiques, découler du viol ou encore de la volonté à échapper au deuil, mais les femmes qui se suicident avancent toujours d'autres raisons que l'incapacité, ou le refus, de supporter la douleur. D'après Lucrèce, le suicide est nécessaire pour retrouver son honneur :

La Nourrice. Bride ceste fureur qui te mene si fort.
Lucrece. Las ! je la brideray Nourrice, par ma mort.
Et vengeant mon honneur, j'en porteray moy-mesme
La nouvelle a Pluton le Dieu du peuple blesme.
O cœur, o lasche cœur, il faut pour me tuer,
Il te faut bien, mon cœur, plus fort évertuer.
Pour ne mourir tousjours, il faut qu'un coup je meure
Quittant ce corps, de moy miserable demeure.
Mes donc, mes donc Lucrece, a tes maux une fin,
Et d'une brave main enseigne le chemin
Au travers de ton sein, pour forbannir ton ame
Qui dans ce cors souillé incoupable se pasme.¹⁸³

Le corps étant souillé, il faut libérer l'âme pour retrouver son honneur. La particularité du retournement du sort dans *Lucrece* de Filleul est qu'il est matière à débats dans le cadre tragique. Là où Lucrèce est persuadée d'avoir perdu son honneur, son entourage tente de la convaincre du contraire :

La Nourrice. Celle ne peche en rien, qui est au mal forcée.¹⁸⁴

La Nourrice subsume le cas de Lucrèce dans le cas général de toute femme « forcée » – le féminin montre encore la spécificité féminine du viol. À l'acte V, Collatin assure Lucrèce de son innocence, d'après le récit que la Nourrice propose de la mort de sa maîtresse :

Nourrice [Collatin]. Tu n'es croy moy, tu n'es Lucrece, en rien coupable,
Sinon que par ta mort tu me rends miserable.¹⁸⁵

Cette mention se trouve déjà chez Tite-Live, source principale de la pièce :

*Dant ordine omnes fidem ; consolantur aegram animi avertendo noxam ab
coacta in auctorem delicti : mentem peccare, non corpus, et unde consilium
afuerit culpam abesse.*¹⁸⁶

Vous rameinent icy Brute victorieux [...] », *ibid.* La Nourrice reprend, sans le développer, l'argument de Cicéron.

¹⁸³ Nicolas Filleul, *Lucrece, op. cit.*, fol. G1v° et G2r°. Plus tard, quand la nourrice veut la persuader de ne pas se tuer, Lucrèce répond encore : « Lucrèce. Que si la seule mort peut mon honneur garder, / Mourons, mourons plustost qu'au deshonneur ceder / Il faut par tout monstrier combien l'honneur on prise : / Combien que le danger de son gré on élise », *ibid.*, fol. G2v°. Elle insiste encore, plus loin : « Car puis qu'honnestement je n'ay peu vivre à l'heure, / Adonc, adonc il faut qu'honnestement je meure », *ibid.*, fol. I1r°.

¹⁸⁴ *Ibid.*, fol. G2v°. Notons que le même argument est avancé par la Nourrice de Phèdre dans *Hippolyte* lorsqu'elle accuse Hippolyte de viol devant témoins et tente d'expliquer le désarroi de Phèdre par cette supposée tentative. Elle passe également au discours général marqué par les guillemets : « » Celle n'est point blessée en sa pudicité / » Qui est prise d'aucun contre sa volonté. / » On peut forcer le corps, mais l'ame qui est pure, / » Malgré le ravisseur est exempte d'injure », Robert Garnier, *Hippolyte, op. cit.*, fol. 140r°.

¹⁸⁵ Nicolas Filleul, *Lucrece, op. cit.*, fol. K1r°.

Ce qui compte néanmoins est la perception que Lucrèce a du viol : c'est parce qu'il constitue pour elle un déshonneur qu'elle se tue.

Le suicide peut encore découler de la fidélité à l'époux : Panthée se suicide pour rejoindre son époux¹⁸⁷, tout comme Porcie, laquelle considère qu'elle tarde trop à se donner la mort :

Porcie. Brute, pardonne moy, je sçay bien que j'ay tort,
De vivre un seul moment apres ton dernier sort.
Je cognoy bien mon tort, las ! j'ay bien cognoissance,
O mon Brute, O mon cueur, qu'en cela je t'offense
Je t'en requiers pardon, Brute, pardonne moy,
Je ne seray long temps sans me voir pres de toy.
Tant que tu as vescu j'ay bien désiré vivre,
Mais ores estant mort j'ay desir de te suyvre.¹⁸⁸

Moins classiquement, Didon voit son suicide comme une « vengeance » vis-à-vis d'Énée et des dieux méchants :

Didon. Puis-je donc forcenee encor me laisser vivre,
S'il n'y a que la mort qui d'un tel mal delivre ?
Laisé-je triompher ceste flamme bourrelle,
Lors que ma main, ma main, peut bien triompher d'elle ?
Qu'entreprendrois-je (ô Mort !) Mort que seule je nomme
Contre les Dieux vangeurs la vengeance de l'homme ?¹⁸⁹

La Carthaginoise ne veut pas avoir à supporter cette douleur, mais elle ajoute également la notion de vengeance, qui s'exerce ici exceptionnellement contre les dieux – le suicide serait alors une vengeance au même titre que le meurtre. Parfois, le mobile du suicide est directement politique, comme pour Sophonisba et Cléopâtre, même si, chez cette dernière, le mobile politique (échapper à César) et le motif amoureux (rejoindre Antoine) se mêlent¹⁹⁰. C'est finalement sans aucune mention de leur rôle politique qu'elle envisage leur épitaphe commune :

ICY sont deux amans qui heureux en leur vie,
D'heur, d'honneur, de liesse, ont leur ame assouvie :
Mais en fin tel malheur on les vit encourir,

¹⁸⁶ « A tour de rôle, tous donnent leur parole ; ils tâchent d'apaiser sa douleur en rejetant la faute sur l'auteur de l'attentat et non sur celle qui a dû le subir. "C'est l'âme qui est criminelle et non le corps ; sans mauvaise intention il n'y a pas de faute" », Tite-Live, *Histoire Romaine*, Tome I, Livre I, *op. cit.*, § 58, p. 94.

¹⁸⁷ Comme l'écrit Nicole Loraux pour les tragédies grecques, « la mort d'un homme appelle irrésistiblement le suicide d'une femme, sa femme », dans *Façons tragiques de tuer une femme*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁸⁸ Robert Garnier, *Porcie*, *op. cit.*, fol. 29v°.

¹⁸⁹ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op. cit.*, fol. 285v°.

¹⁹⁰ C'est bien l'ombre d'Antoine qui donne à Cléopâtre l'idée de se tuer, en invoquant les deux motifs amoureux et politique : « L'Ombre d'Antoine. Cléopâtre mourra : je me suis ore en songe / A ses yeux présenté, luy commandant de faire / L'honneur à mon sepulchre, et apres se deffaire / Plustost qu'estre dans Romme en triomphe portee, / L'ayant par le desir de la mort confortee, / L'appellant avec moy, qui ja ja la demande / Pour venir endurer en nostre palle bande : / Or' se faisant compagne en ma peine et tristesse, / Qui s'est faite long temps compagne en ma liesse », Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, *op. cit.*, fol. 225v°-226r°.

Que le bon heur des deux fut de bien tost mourir.¹⁹¹

Chez Garnier, c'est également le motif amoureux qui est souligné :

Cl. Or meurs donc, Cléopâtre, et plus longtemps n'absentes
Antoine, qui t'attend aux rives pâissantes.¹⁹²

Ainsi, le suicide n'est pas le résultat d'un abattement mais il est présenté comme un acte volontaire, qui vise un but supérieur. C'est également le cas de Marc-Antoine chez Garnier, qui se suicide par le fer, moins par amour de Cléopâtre que par souci de retrouver son honneur, perdu dans les bras de l'Egyptienne :

Antoine. Mais sus, il faut mourir, et d'un brave trespas
Expier mon difame, et mes nuisans esbas :
Il faut il faut mourir, il faut qu'une mort belle,
Une mort genereuse à mon secours j'appelle :
Il me faut effacer la honte de mes jours,
Il me faut decorer mes lascives amours
D'un acte courageux, et que ma fin suprême
Lave mon deshonneur, me punissant moymesme.¹⁹³

La mort d'Antoine rachètera sa conduite. Pour lui, le suicide est marque de vertu ; d'après les propos rapportés de Dircet, lorsqu'Antoine pense que son amante s'est suicidée, il s'exclame :

» Dircet [Antoine]. Mais bien je suis dolent, qu'estans de tel estime
» Tel empereur, je sois moins que vous magnanime.¹⁹⁴

Le suicide est marque de magnanimité, surtout s'il est la seule alternative à la captivité honteuse. Lorsque Cléopâtre n'ouvre pas la porte, le messenger Dircet explique qu'elle le fait :

Dircet. Car la Roine, craignant d'estre faite captive.
Et à Romme menee en un trionfe vive,
N'ouvrit la porte [...].¹⁹⁵

En revanche, si l'on songe à Œnée, qui se suicide une fois Méléagre et Althée morts, la seule raison avancée du suicide est le refus de supporter le deuil :

Oenee. La seule mort me peut delivrer de la geyne,
Qui tient ma pource vie en une extresme peine.¹⁹⁶

Contrairement à Œnée, les femmes qui se suicident le font moins par abandon que par courage et au nom de valeurs supérieures. La mort sert à « brider » la fureur ou à « delivrer »

¹⁹¹ *Ibid.*, fol. 247r°.

¹⁹² Robert Garnier, *Marc-Antoine*, *op. cit.*, fol. 107r°.

¹⁹³ *Ibid.*, fol. 96r° et v°.

¹⁹⁴ *Ibid.*, fol. 102r°. Comme l'a montré Marie-Madeleine Mouflard, Garnier suit pour ces vers la traduction de la *Vie d'Antoine* de Plutarque par Amyot : « mais bien suis-je marri qu'ayant été si grand capitaine et si grand empereur, je sois par effet convaincu d'être moins magnanime et de moindre cœur qu'une femme », dans *Les Vies des hommes illustres*, *op. cit.*, p. 940.

¹⁹⁵ Robert Garnier, *Marc-Antoine*, *op. cit.*, fol. 102v°.

¹⁹⁶ Pierre de Bousy, *Meleagre*, *op. cit.*, fol. 24r°.

du mal, mais elle a également d'autres objectifs. Ainsi, la répartition genrée des suicides que suggère Starobinski ne s'applique pas dans le corpus.

Deuxième élément capital : le moyen de la mort. Pour les hommes, l'idéal est de mourir l'épée à la main sur le champ de bataille, comme l'exprime par exemple le chœur de « soudars » entre l'acte III et l'acte IV de *Porcie* :

Chœur de soudars. » Il n'est trespas plus glorieux,
» Que de mourir audacieux
» Parmi les troupes combatantes,
» Que de mourir devant les yeux
» De tant de personnes vaillantes.
» O trois et quatre fois heureux,
» Ceux, qui d'un fer aventureux.
» Se voyent arracher la vie,
» Avecques un cœur genereux
» Se consacrans à la patrie.¹⁹⁷

La mort souhaitable est guerrière : « C'est qu'un homme digne de ce nom ne saurait mourir que sous le glaive ou la lance d'un autre homme, sur le champ de bataille »¹⁹⁸. Plusieurs hommes du corpus invoquent cette nécessité, qui, là encore, peut amener un commentaire de genre. Ainsi, lorsque David se lamente de devoir mourir à cause de la famine et non durant une bataille :

David. Helas vaut il pas mieux que languir si long temps,
Que nous mourrions à coup, sans qu'il faille souffrir
Chaque jour tant de morts pour ne pouvoir mourir ?
Encor à tout le moins s'il nous estoit permis
De mourir de la main de quelques ennemis,
Desquels mesme l'honneur honorast nostre mort :
Mais sans respandre sang, sans faire aucun effort,
Voire sans nuls hayneus, et sans sacquer le fer,
(O le lasche destin !) nous allons voir l'enfer :
Et dans les regnes vains la mort de mesmes dards
Pesle mesle amoncelle, et vaillants, et couards,
Voire les gens plus forts, qui dans le lit infame
Lamentent de mourir ainsi (làs !) qu'une femme !¹⁹⁹

Mourir de faim revient à chuter dans l'effémination ; la comparaison aux femmes arrive lorsque David évoque les lamentations qui accompagnent cette mort non guerrière, mais les valeurs viriles sont mises en péril plus haut dans la citation. Ce passage, absent de la source biblique, montre un David soucieux de son honneur à la manière d'un guerrier issu de

¹⁹⁷ Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., fol. 23v°-24r°. On peut noter que l'édition *princeps* donne « Se laissent arracher la vie » : Garnier supprime remplace le verbe « se laisser » par le verbe « se voir », qui connote moins la passivité. Voir Robert Garnier, *Porcie*, Paris, Robert Estienne, 1568, fol. Giii r°.

¹⁹⁸ Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, op. cit., p. 37.

¹⁹⁹ Jean de La Taille, *La Famine*, op. cit., fol. 6v° et 7r°.

l'Antiquité²⁰⁰. De même, lorsqu'Alexandre est empoisonné à l'acte IV de la tragédie de Jacques de La Taille et sent sa mort approcher, il regrette cette mort :

Alexandre. Si je mourois au moins par quelqu'un dont l'honneur
Mesme honorast ma mort : mais je vas en enfer
(O les lasches destins) sans mettre en main le fer.²⁰¹

Comme David, Alexandre se plaint de mourir, comme il l'indique plus bas, comme « quelque homme couhard, ou craintive pucelle »²⁰². Or, si le suicide est plutôt féminin, la polarisation genrée des manières de mourir se retrouve dans la conception du suicide, si bien que les hommes qui se suicident doivent au minimum le faire par le glaive. Saül se suicide sur le champ de bataille, après avoir tué de nombreux hommes, lorsqu'il voit les corps morts de ses fils²⁰³. Hémon se suicide par le fer, lorsqu'il aperçoit Antigone pendue (« il s'enferme soudain / D'un poignard qu'il tenoit : le sang court par la place »²⁰⁴). Marc-Antoine chez Garnier et Œnée se suicident également par le glaive²⁰⁵. « À en croire Euripide, un glaive arme la main de Thanatos (trépas) », et le glaive est l'« emblème du trépas viril »²⁰⁶. Dès lors :

Jamais, quand bien même l'aurait-il envisagé, un homme ne se pend ; toujours donc, un homme qui se tue le fait en homme. Pour une femme, en revanche, l'alternative est ouverte : chercher dans le nœud d'une corde une fin bien féminine ou s'emparer du glaive en volant aux hommes leur mort. Affaire d'identification, c'est-à-dire de cohérence interne du personnage tragique ? Peut-être. Le déséquilibre n'en est pas moins patent, prouvant, s'il était besoin de le rappeler, que le genre tragique maîtrise parfaitement le jeu du brouillage et connaît les limites à ne pas franchir. Ou, pour le dire autrement, que la femme y est plus autorisée à faire l'homme pour mourir que l'homme à s'appropriier, fût-ce dans la mort, quelque conduite féminine que ce soit. Liberté tragique des femmes : liberté dans la mort...²⁰⁷

²⁰⁰ Pour la source, voir 2 Samuel 21, dans *La bible qui est toute la sainte esriture*, op. cit., fol. xcv v°.

²⁰¹ Jacques de La Taille, *Alexandre*, op. cit., fol. 21v°.

²⁰² *Ibid.*, fol. 22r°.

²⁰³ Jean de La Taille, *Saül le furieux*, fol. 33r° et v°. David commente ainsi la mort de Saül : « Tu fus, ô Roy, si vaillant et si fort / Qu'autre que toy ne t'eust sceu mettre à mort », *ibid.*, fol. 35v°. De même, la mort de l'« escuyer fidelle », qui se suicide pour suivre Saül, rend compte du courage de ce dernier ainsi que de la valeur de Saül, bon maître puisqu'il conduit son écuyer à cet acte.

²⁰⁴ Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, op. cit., fol. 86r°. Voir également chez Garnier, *Antigone*, op. cit., fol. 250v°. Chez Sophocle, Hémon emploie également le poignard, voir Sophocle, *Antigone*, op. cit., v. 1231 sq., p. 94-95.

²⁰⁵ Robert Garnier, *Marc-Antoine*, op. cit., fol. 102v°, et Pierre de Bousy, *Meleagre*, op. cit., fol. 24r°. C'est également le sens de l'injonction de Thésée à lui-même, lorsqu'il hésite à se suicider avant de décider de rester en vie à la fin d'*Hippolyte* : « Thesee. Sus, que tardes-tu donc ? une crainte couarde / Te rend elle plus mol que ta femme paillarde ? / Craindras-tu de t'ouvrir d'une dague le flanc ? », Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., fol. 154r°. Si Phèdre a pu se tuer par le glaive, Thésée devrait pouvoir le faire : là encore, le suicide mais également le moyen de la mort engagent explicitement une question de genre. Sur cette question dans les tragédies de Garnier, voir Jean Emelina, « La mort dans les tragédies de Robert Garnier », dans *Mélanges J. Larmat : Regards sur le Moyen Âge et la Renaissance*, dir. M. Accarie, Paris, Les Belles lettres, 1983, p. 321-334.

²⁰⁶ Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, op. cit., p. 36.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 43.

Or, là encore, la plupart d'entre elles se suicident également par le glaive : Didon se tue en « S'enferrant du present que luy fist le parjure »²⁰⁸, Panthée annonce son suicide en indiquant « Ce coutelas ardent m'ouvrira le chemin »²⁰⁹. Quant à Lucrèce, la nourrice rapporte ainsi son suicide : « Achevant ces propos, de l'aigu d'une lame / L'yvoire de son sein jusqu'au cœur ell'entame »²¹⁰. L'épouse du Roy Kanut fait appel au « poignard fatal » et « outrageux » pour se tuer²¹¹. De même, Phèdre : « Or sus flambante espee, or sus appreste toy, / Fidelle à ton Seigneur, de te venger de moy »²¹². Althée s'adresse également au poignard dans ses derniers vers : « Sus Poignard oste-vie, enfonces donc ta lame / Dans ce vil estomac, le rempart de mon ame »²¹³. Enfin, lorsqu'elles demandent à être tuées, Calpurnie et Storgè envisagent une mort par le glaive²¹⁴.

Antigone, Cléopâtre, Porcie et Sophonisbe²¹⁵ ne se tuent pas par l'épée. Choisissent-elles une mort plus classiquement féminine ? Ces femmes sont captives, et n'ont donc pas accès aux armes : Antigone n'a d'autre choix que de se pendre, Cléopâtre doit trouver le moyen d'obtenir des aspics, Porcie avale des charbons ardents et Sophonisbe est contrainte d'utiliser le poison que Massinissa lui fait parvenir. De fait, ces morts sont célèbres et imposées par la tradition. En outre, dans tous ces cas, les dramaturges mentionnent tout de même le glaive comme choix prioritaire pour ses femmes. Si la reine égyptienne meurt par empoisonnement, elle a tenté auparavant de mettre fin à ses jours, avant que Proculée ne l'en empêche, comme ce dernier le rapporte à l'acte II :

Proculée. En s'écriant une des femmes dit :
O pauvre, Roine ! es tu donc prise vive ?
Vis tu encore pour trespasser captive ?
Et qu'elle ainsi sous telle voix ravie,
Vouloit trancher le filet de sa vie,

²⁰⁸ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 291v°.

²⁰⁹ Caye Jules de Guersens, *Panthee*, op. cit., fol. D2v°. Lorsque le messager rapporte la mort de Panthée à l'acte V, il confirme qu'elle a utilisé un couteau : « J'ay veu Panthee, hélas, son couteau meurtrier teindre / Dans l'albatre poly de son beau coul si blanc [...] », *ibid.*, fol. D4r°. Chez Xénophon, Panthée se tue également par le poignard : « Elle, tirant un poignard depuis longtemps préparé, le plonge dans son sein et meurt après avoir posé la tête sur la tête de son mari », Xénophon, *Cyropédie*, Tome III, trad. E. Delebecque, Paris, Les Belles Lettres, 1978, livre VII, III, § 14, p. 62.

²¹⁰ Nicolas Filleul, *Lucrece*, op. cit., fol. K1r°. Chez Tite-Live : « *Cultrum quem sub veste abditum habebat, eum in corde defigit* », « Elle tenait un couteau caché sous sa robe ; elle s'en perça le cœur », Tite-Live, *Histoire Romaine*, Tome I, Livre I, op. cit., § 58, p. 94.

²¹¹ Anonyme, *La Tragédie du sac de Cabrières*, op. cit., p. 84.

²¹² Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., fol. 152r°.

²¹³ Pierre de Bousy, *Meleagre*, op. cit., fol. 23r°.

²¹⁴ Calpurnie dit ainsi : « Vien, vien d'un mesme fer percer mon pauvre cueur, Brute » lorsqu'elle apprend la mort de César chez Grévin, *Cesar*, op. cit., fol. 35. Et Rézèfe : « Helas de vostre fer / Terrassez moy plutost », Jean de La Taille, *La Famine*, op. cit., fol. 20v°.

²¹⁵ Robert Garnier, *Antigone*, op. cit. et Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, op. cit. ; Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, op. cit. et Robert Garnier, *Marc-Antoine*, op. cit. ; Robert Garnier, *Porcie*, op. cit. ; Mellin de Saint Gelais, *Sophonisba*, op. cit.

Du cimenterre à son costé pendu,
Si saisissant je n'eusse deffendu
Son estomach ja desja menassé,
Du bras meurdrier à l'encontre haussé.²¹⁶

Dans sa première tentative pour mettre fin à ses jours, l'Égyptienne employait le « cimenterre », glaive marqué du côté de l'Orient²¹⁷. De même, à la fin de l'acte III, lorsque le chœur commente la violence de Cléopâtre, il convoque l'épée comme instrument de sa mort à venir :

Chœur. Croyez que plutost l'espee
En son sang sera trempee,
Que pour un peu moins souffrir
A son deshonneur s'offrir.²¹⁸

Chez *Porcie*, la nourrice raconte de même, à deux reprises, la tentative avortée de l'héroïne de se suicider par le fer :

Nourrice. Sus, voicy le poignard, que ta Maistresse aimee,
Print pour homicider sa poitrine entamee,
Tu l'ostas de ses mains, cuidant par tel effort,
Luy avoir bien osté la cause de sa mort :
Mais ce fut vainement : car par une autre sorte
Elle estoufa son cueur dans sa poitrine morte.²¹⁹

Cet élément est particulièrement souligné dans le cas de *Porcie*. L'argument, présenté comme une synthèse de sources historiques, indique : « mais comme on luy osta tous moyens possibles de s'outrager, elle print des charbons ardans en sa bouche, dont elle s'estoufa »²²⁰.

C'est encore le sens de l'épigramme de Martial que Garnier place en exergue de la tragédie :

*Conjugis audisset fatum cum portia Bruti,
Et subtracta sibi quaereret arma dolor.
Nondum scitis, ait, mortem non posse negari ?
Credideram, satis hoc vos docuisse Patrem.
Dixit : et ardentes avido bibit ore favillas :
I nunc, et ferrum turba molesta nega.*

Garnier propose cette traduction :

Quand Porcie entendit de son Brute le sort,
Et qu'elle veit l'espee à sa douleur soustraite :
Encor' ne sçavez vous (dict-elle) que la mort

²¹⁶ Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, op. cit., fol. 233r°.

²¹⁷ Cet épisode se trouve chez Plutarque : « L'une des deux femmes enfermées avec Cléopâtre ayant crié “Malheureuse Cléopâtre, te voilà prise !”, elle se retourna et, apercevant Proculeius, elle tenta de se frapper avec une dague de brigand qu'elle se trouvait porter à sa ceinture », Plutarque, *Vies. Tome XIII. Démétrios-Antoine*, trad. R. Flacelière et E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 2013, § 79, p. 178.

²¹⁸ Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, op. cit., fol. 244v°.

²¹⁹ Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., fol. 31v°. Pour le second récit, fait au chœur, la nourrice rapporte : « Elle eut recours au fer, pour s'en player le sein, / Mais nous, qui l'advisant, accourusmes soudain, / Luy ostames des mains, et tout ce dont la rage, / Beante apres sa mort lui pouvoit faire outrage. / Mais ce fut bien en vain [...] », *ibid.*, fol. 32r°.

²²⁰ *Ibid.*, fol. A3v°.

Ne sçauroit defrauder celui qui la souhaite :
Je pensois que Caton vous l'eust assez appris.
Elle eut dict, et soudain, d'une bouche hardie,
Avide, elle engloutit mille charbons espris.
Or va tourbe moleste, et le fer me denie.²²¹

L'épigramme de Martial situe ensuite Porcie dans la glorieuse lignée de Caton et insiste sur le fait qu'elle n'avait d'autre choix que d'employer le moyen des charbons ardents pour mourir. Notons la présence de l'adjectif « hardie », qui qualifie la « bouche » et souligne par hypallage la hardiesse de Porcie : sa mort est bien une marque d'héroïsme spécifiquement tragique²²². Antigone, chez Garnier, envisage également à la fin de l'acte III une mort par le poignard :

Antigone. Je ne vy qu'à regret, et sans mon geniteur
Desja m'eust ce poignard outrepercé le cœur.²²³

En outre, Eurydice, l'autre femme de la tragédie, se suicide par le glaive :

Dorothee. Elle est morte soudain, sur l'autel renversee,
D'un poignard outrageux l'estomach traversee.²²⁴

Et de même chez Baïf :

Surmessager. Elle se tuë de sa main,
Se fourrant le poignard au cœur.²²⁵

Les femmes du corpus se suicident majoritairement par le glaive, le poignard, ou le cimeterre. Lorsqu'elles ne le font pas, les dramaturges soulignent que le moyen finalement choisi était le seul à disposition. Comment interpréter ce recours féminin au glaive ? Peut-être faut-il y voir une volonté de dé-genrer ce mode de suicide, mais les hommes ne passent jamais du côté de la mort féminine²²⁶, ou de redonner du lustre au suicide féminin, ce qui paraît cohérent avec l'analyse des motifs du suicide. Plusieurs conclusions s'imposent donc :

²²¹ Robert Garnier, « Ex martialis XCIX. Epigr. lib. I », dans *Porcie*, *op. cit.*, n. p.

²²² Sur cet adjectif, voir *supra*, p. 124-129.

²²³ Robert Garnier, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 231v°. Cette scène reprend, comme le montre Marie-Madeleine Mouflard (*op. cit.*, p. 114), une scène des *Phéniciennes* qui ne présente pas une telle annonce ; elle évoque également les plaintes de Déjanire dans *Hercule sur l'Oeta*, au cours desquelles Déjanire fait également appel au glaive : « *Dej. Eat per artus ensis exactus meos* », « Qu'une épée soit plongée à travers mon corps », [Pseudo]-Sénèque, *Hercule sur l'Oeta*, *op. cit.*, v. 845, p. 46. Plus bas, elle s'interroge sur le meilleur moyen de la mort (par exemple « *Cur deinde ferrum ? Quicquid ad mortem trahit / telum est abunde : rupe ab aetheria ferar.* », « Et puis, pourquoi un glaive ? Tout ce qui entraîne la mort est une arme amplement suffisante : jetons-nous d'un haut rocher. », *op. cit.*, v. 859-860, p. 46), et affirme préférer le glaive (« *huic decet ferro immori* », « c'est sur ce fer qu'il est juste pour moi de mourir », v. 869, p. 47).

²²⁴ Robert Garnier, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 252v°.

²²⁵ Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 88r°. Voir également Sophocle, *Antigone*, *op. cit.*, v. 1282-1283, p. 98-99, et 1300-1305, p. 100-101.

²²⁶ Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, *op. cit.*, p. 43.

- le suicide engendre en général un débat qui implique des notions genrées, comme l'effémination ou les « rages féminines » ; ces notions sont cependant moins fréquentes que d'autres vertus non genrées, comme la timidité ou la lâcheté.
- s'il est l'objet de débats non résolus, le suicide nous semble particulièrement revalorisé dans le corpus : loin d'être décrit comme le résultat d'un abandon, il est présenté comme un acte volontaire, exécuté au nom de valeurs supérieures comme la loyauté, l'honneur ou encore le refus de la soumission²²⁷ ; cette revalorisation vaut également, et même essentiellement, pour les femmes, puisque ce sont surtout elles qui se suicident.
- c'est peut-être aussi dans ce sens qu'il faudrait comprendre la prédominance du choix du glaive pour le moyen de la mort y compris chez les femmes puisque cette forme de suicide est celle qui se rapproche le plus de la mort glorieuse sur le champ de bataille.

Les femmes ont donc accès à plusieurs types de réactions au renversement, depuis l'acceptation résignée, jusqu'au meurtre, en passant par la révolte ou le suicide. Dans la majorité des cas, elles réagissent au premier retournement du sort, en le poussant au bout pour elles-mêmes (par le suicide), ou en se vengeant de son responsable. Les femmes résignées sont donc assez rares.

*

Quelques tendances se dégagent de ces analyses. Tout d'abord, le corpus présente plus de personnages masculins qui restent victimes pures du revers de fortune, sans se transformer en bourreaux vengeurs. La vengeance est alors principalement féminine dans le corpus. En outre, lorsque des hommes se font bourreaux, ils ne sont en théorie pas les personnages principaux de la pièce et agissent au nom d'intérêts publics et non privés, même si Mars est une exception. De même, sur certains motifs comme l'infanticide, présent également chez des femmes et chez des hommes, il faut observer une différence de traitement. Lorsque les hommes tuent délibérément leurs enfants, ils le font au nom d'un intérêt public, contrairement aux femmes, ou suite à un mensonge féminin. Enfin, les personnages féminins se suicident plus que les personnages masculins, mais leur suicide prend la même forme que ceux des hommes et semble plutôt perçu comme une action magnanime que comme un abandon passif.

Le sexe des personnages principaux engage donc tendanciellement un type de réaction au renversement de fortune. Qu'en est-il des personnages secondaires ? La différence sexuée est-elle aussi signifiante pour eux que pour les protagonistes ?

3. Les personnages secondaires, témoins du renversement

Nous définissons ici le personnage secondaire comme celui qui n'est pas directement concerné par le retournement de fortune principal de la pièce. Par exemple, Calpurnie, épouse de César, est un personnage important, mais le revers qu'elle subit n'est qu'une des conséquences du retournement de fortune principal, celui qui advient à César. L'épouse de César est un personnage plus développé que la nourrice qui l'accompagne, mais nous ne ferons pas ici la distinction, non nécessaire à notre analyse.

Les fonctions actantielles du personnage principal peuvent sommairement se diviser en, d'un côté, le rôle d'adjuvant, de l'autre, celui d'opposant. Ces deux types de rôles sont évidemment relatifs : les tragédies mettant en scène des conflits, l'adjuvant d'un personnage sera l'opposant de l'autre. Là encore, puisque notre objectif est d'interroger les spécificités genrées de la place des personnages dans le schéma actantiel, nous allons déplacer l'analyse en posant cette question : les personnages secondaires confirment-ils la répartition genrée des rôles ?

a. Répartition sexuée du personnel

Le premier constat, capital pour nos analyses, est le suivant : les personnages sont le plus souvent répartis de façon sexuée, puisqu'en général, les personnages principaux s'entourent d'alliés de leur sexe. Par exemple, là où la nourrice accompagne l'héroïne, le héros est plutôt entouré d'un confident masculin :

La Nourrice est le double et l'ombre des personnages féminins. Elle dédouble la voix de l'héroïne, dramatise, extériorise son conflit intérieur ; elle l'invite ou la force à parler, et surtout à parler son angoisse. [...] elle doit aussi consoler d'ailleurs, presque toujours de façon illusoire. [...] Comme leurs prédécesseurs, les humanistes privent leurs personnages masculins du secours de la nourrice ; en compensation, ils les doublent d'une variante de cette nourrice, parfois à l'image du « *senex* » de la tragédie antique : le confident. Mais cette fois, le confident est habituellement gratifié d'un nom et d'une personnalité, et en revanche, sa qualification de confident est rarement mentionnée. La même variante féminine existe et souvent ces confidentes, distincte des nourrices, ont un nom (comme les trois femmes qui entourent Cléopâtre). Pourquoi les rôles masculins sont-ils, eux, privés de la Nourrice, consolatrice ambiguë, mère mortelle ? Il serait trop simple de penser que, les rôles de femmes étant tenus presque jusqu'à la fin du siècle par des hommes, la suppression de rôles féminins facilitait d'autant les choses. Peut-être, la nourrice, bain de réconfort, adoucissement provisoire aux cruautés du sort, a paru moins nécessaire aux rôles d'hommes qu'aux rôles de femmes. Mais on s'achemine ici vers un autre statut du personnage,

²²⁷ Nous pourrions également analyser dans ce cadre le personnage de Daire qui, chez Jacques de La Taille, ne parvient pas à se suicider : nous l'avons vu *supra*, p. 265-283, il est associé à l'effémination dans la pièce.

où la réalisation d'une action virile, voire héroïque, devient le but de l'action tragique.²²⁸

Françoise Charpentier rend compte de la répartition genrée des personnages, qui démontre l'importance de la catégorie du sexe pour concevoir le personnage. Par convenance sociale, une femme ne peut s'entourer que de femmes, et un homme, seulement d'hommes. S'il s'entoure de femmes, l'homme risque l'effémination. Pour ce qui est des femmes, elles risquent moins l'accusation de virilisation que celle de manque de pudeur. Significativement, les seuls « suivants » autorisés pour les femmes sont les Eunuques, notamment chez Panthée²²⁹. Cette répartition genrée des personnages est un héritage antique qui n'est jamais fondamentalement remis en question dans le corpus. Par exemple, Séleuque, trésorier de Cléopâtre, est du côté égyptien dans la confrontation entre Rome et l'Afrique ; cependant, il trahit sa reine et n'est sur scène que pour se faire battre par elle. Finalement, les personnages de théâtre ne sont peut-être totalement en sécurité que lorsqu'ils sont entourés de personnages de leur sexe : ce présupposé, que nous remarquons à peine tant il est ancré dans la pratique théâtrale, rend compte de l'importance de cette catégorie pour le texte et la scène de théâtre. Certaines alliances peuvent se faire jour ponctuellement : Rustan aide la Sultane à élaborer son crime chez Bounin, tandis que Mardochée soutient Esther dans son action – ces personnages ne sont pas des suivants et ont un rôle de conseiller pour le premier, de père de substitution pour le second. Cependant, la non-mixité est une tendance indéniable du corpus, surtout chez les personnages secondaires moins bien individualisés. Cette analyse doit s'étendre au chœur : si les personnages se répartissent en fonction de leur sexe, un chœur féminin prend le parti d'un personnage féminin, et un chœur masculin, le parti d'un personnage masculin – ce phénomène, qui nous semble sans exception dans le corpus, est particulièrement sensible dans *Didon se sacrifiant*, où Énée est accompagné d'un chœur de Troyens et Didon, d'un chœur de Phéniciennes²³⁰. Or, cette répartition genrée est essentielle :

Tragic space can be labelled "gendered" when the communication or interaction between characters, or between characters and a chorus, requires the exclusion of one sex. In a male space, men communicate with other men and exclude women from that discourse, either because women are not there or should not be there. Female space is likewise that which is ideally inaccessible to men, in which women communicate with each other

²²⁸ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, op. cit., p. 38-39.

²²⁹ Concetta Pennuto a montré cependant que la présence des Eunuques près des femmes est sujet de débats à la Renaissance, parce que la plupart d'entre eux ont accès à une forme de sexualité et que leur *libido* est souvent soulignée, mais ce point ne paraît pas développé dans cette tragédie, ni dans *Daire* qui met également en scène des Eunuques. Voir Concetta Pennuto, « "Il n'est pas sûr de laisser les eunuques surveiller les femmes" : réflexions sur les eunuques à la Renaissance », *Seizième Siècle*, n° 7, 2011, p. 111-123.

²³⁰ Nous avons étudié cette répartition genrée des chœurs dans notre article intitulé « Les deux peuples divers : le double chœur dans *Didon se sacrifiant* », op. cit.

*without apology. [...] The gender of the chorus is vital to the creation of a gendered space, since so often intimate conversations occur not between the actors' roles, but between an actor's role and the chorus. Choruses have the potential to support a protagonist or other character verbally – not that they always do, but the potential is there. [...] The criterion of what can be termed “sex-segregated communication” (i.e., conversations between men or conversations between women) is more useful in the definition of a gendered space in tragedy than other criteria, such as the “feminine” or “masculine” nature of the fictional setting (e.g., a house, an army camp, a temple, a barbarian country).*²³¹

Si le sexe des personnages détermine un espace de sécurité dans le cas de la non-mixité et ou au contraire d'insécurité dans le cadre de la mixité, il nous semble que cela engage également le type d'interprétation qui prévaudra : en dehors de rares exceptions, un chœur féminin prend le parti d'un personnage féminin, et un chœur masculin, le parti d'un personnage masculin, ce qui peut orienter l'interprétation du lecteur-spectateur. Dès lors, le sexe du chœur est un critère plus efficient que le titre pour déterminer qui est le héros ou l'héroïne de la pièce – du moins, pour savoir qui est le personnage valorisé ou non par la pièce. Par exemple, le fait que le chœur soit féminin argumente d'après nous en faveur de l'idée selon laquelle Iphis est au chœur de la tragédie dans *Jephté. Didon se sacrifiant* est une tragédie relativement bicéphale, qui place au centre les deux personnages de Didon et Énée – le double chœur, l'un composé des Troyens, l'autre des Phéniciennes, rend compte de cette bicéphalité²³². De même, dans *Achille* de Filleul, le chœur est composé des « femmes de Troie » : si Achille reste bien la victime tragique de la pièce, celle qui meurt au dénouement, la composition féminine du chœur n'invite-t-elle pas à penser que le point de vue des femmes, et notamment d'Hécube qui fait tuer Achille pour protéger Polyxène, serait valorisé ? Il ne faut pas systématiser l'analyse, cependant le chœur est de toute évidence un élément majeur du spectacle et un vecteur central de son interprétation. En outre, si l'on suit Françoise Charpentier et son

²³¹ James Harvey Kim On Chong-Gossard, *Gender and communication in Euripides' plays : between song and silence*, Leiden, Brill, 2008, p. 9-10 : « L'espace tragique peut être dit genré lorsque la communication ou les interactions entre les personnages, ou entre les personnages et le chœur, requiert l'exclusion de l'un des sexes. Dans un *espace masculin*, les hommes communiquent avec d'autres hommes et excluent les femmes de leur conversation, parce que les femmes ne sont pas là ou parce qu'elles ne devraient pas être là. L'espace *féminin* est tel qu'il est idéalement inaccessible aux hommes, et les femmes y communiquent sans s'excuser. Le genre du chœur est vital pour créer un espace genré, puisque les conversations intimes ont lieu très souvent, non pas entre les personnages principaux, mais entre un personnage principal et le chœur. Les chœurs ont cette capacité de soutenir un personnage central ou tout autre personnage verbalement – non pas qu'ils le fassent toujours, mais ils peuvent le faire. [...] Le critère de la « communication genrée » (c'est-à-dire entre hommes ou entre femmes) est plus utile pour définir un espace tragique que tout autre critère, comme par exemple la nature « féminine » ou « masculine » du lieu de la fiction (c'est-à-dire une maison, un camp, un temple, un pays barbare) » (notre traduction).

²³² Nous avons cependant développé dans notre article l'idée que cette apparente symétrie masquait une dissymétrie, et de fait, la valorisation du chœur féminin et du point de vue de Didon, dans « Les deux peuples divers » : le double chœur dans *Didon se sacrifiant* », *op. cit.*

analyse du personnage de la nourrice, les personnages secondaires masculins d'un côté et féminins de l'autre n'ont pas les mêmes fonctions auprès de celui qu'ils accompagnent. Si les héros s'entourent d'adjuvants de leur sexe, et que ceux-ci ont des fonctions différentes selon leur sexe, les personnages secondaires confirment-ils alors les tendances dégagées pour les protagonistes ?

b. Domaine privé, domaine public

i. Consoler, conseiller : une répartition genrée ?

Si l'on suit Françoise Charpentier, la consolation est l'apanage de la Nourrice et se voit réservée aux personnages féminins. Ainsi par exemple de la nourrice de Calpurnie à l'acte III de la pièce de Grévin :

La Nourrice. Comment, mon cher esmoy, que veult ce nouveau dueil ?
Que veulent tant de pleurs escoulans de vostre œil ?
Quelle subite peur vous surprend et martire ?²³³

De nombreux exemples de scènes entre le personnage principal féminin (même si Calpurnie fait plutôt partie des deutéragonistes) et la nourrice reposent sur une tentative d'apaisement de la première par la seconde. Les hommes sont-ils alors bien privés de cette consolation ? Si l'interaction entre une femme et sa nourrice, ou suivante, peut prendre une forme affective, il nous semble qu'elle est une autre version du conseil, qui se trouve également chez les personnages masculins. De nombreux débats sont mis en scène, qu'ils opposent les personnages secondaires entre eux (typiquement, le roi qui écoute ses conseillers dans *L'Histoire tragique de la pucelle d'Orléans*²³⁴) ou un personnage secondaire au personnage principal (les nombreux débats sur la clémence et la rigueur du prince dans les pièces²³⁵). Dès lors, le conseil aboutit à un encouragement du prince dans son action, ou au contraire, à une tentative d'empêchement. Or, nous pouvons observer dans le corpus de nombreuses femmes qui occupent cette fonction de conseil, même si elles sont moins institutionnalisées que leurs homologues masculins. Avant de lui suggérer d'accuser Hippolyte de viol, la Nourrice tente de détourner Phèdre de cet amour impossible :

Nourrice. Gardez-vous donc, Madame, et en vous efforçant,
De bonne heure estouffez cet Amour blandissant,

²³³ Jacques Grévin, *Cesar*, *op. cit.*, fol. 25.

²³⁴ Pour une analyse de cette tragédie et des débats sur le statut de Jeanne d'Arc, voir *supra*, p. 231-244.

²³⁵ Voir notamment Gillian Jondorf, *Robert Garnier and the Themes of Political Tragedy in the Sixteenth Century*, London, Cambridge University Press, 1969 et, pour une analyse récente qui renouvelle la perception de ce débat chez Garnier, Damon DiMauro, « « The clemency-rigor debates in Garnier's *Les Juifves* », *Classical and Modern Literature: a quarterly*, vol. 18, n° 1, fall 1997, p. 53-70.

De peur qu'il s'enracine, et qu'après on ne puisse,
Quand il sera trop fort, combattre sa malice.²³⁶

De fait, la fonction centrale des personnages secondaires serait en général de calmer leurs passions, quelle qu'en soit la nature²³⁷. Sans forcément anticiper précisément le dénouement, ils comprennent que l'état dans lequel se trouvent les héros et héroïnes ne peut conduire qu'au malheur. Par exemple, la nourrice de Clytemnestre demande à celle-ci, au début de la pièce de Toutain, de calmer sa « songneuse ardeur » en ces termes :

Nourrice. En après, qu'i a il ? pour l'amour de toi,
Mets un peu de relâche à ce tiran émoi.²³⁸

De même, lorsque Zarasse dialogue avec son époux Aman à l'acte III de la pièce de Rivaudeau, elle l'invite à calmer ses ardeurs en évoquant les risques de son action, et notamment la possibilité que le Dieu des Juifs soit plus fort²³⁹. Les exemples seraient nombreux, côté masculin comme féminin. Ainsi, Achate essaie de brider le désir de Balthazar pour Panthée à l'acte I de la pièce éponyme²⁴⁰, tout comme Scipion argumente auprès de Massinissa pour le ramener à la raison²⁴¹. Or, cette fonction d'apaisement ne semble pas dépendre du sexe du personnage. Au contraire, elle rend compte de la fonction fondamentale des personnages secondaires sur la scène : ils doivent marquer l'écart qui existe entre le personnage principal et l'humanité commune en tentant de ramener le protagoniste à un comportement normé.

Restent deux éléments relativement genrés, au-delà de la question de la répartition entre un conseil institutionnalisé et un conseil privé :

1) l'encouragement à la rigueur serait tendanciellement plutôt masculin. Si l'on prend l'exemple de la Sultane, personnage féminin bourreau, qu'il aurait donc été possible d'accompagner d'une femme qui encourage au mal, nous constatons que c'est Rustan, un personnage masculin, qui l'aide à faire assassiner Moustapha tandis que sa suivante Sirène tente au contraire de la conduire vers la voie de l'apaisement²⁴². Il nous semble que lorsque les femmes conseillent les héroïnes, c'est plutôt dans la voie de la clémence, tandis que les

²³⁶ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, fol. 123r°.

²³⁷ Sur la constance et la modération voir *infra*, p. 511-542.

²³⁸ Charles Toutain, *Agamemnon*, *op. cit.*, fol. 4v°.

²³⁹ André de Rivaudeau, *Aman*, *op. cit.*, fol. 48. Elle lui dit par exemple : « Vaut-il pas mieux brider un peu votre ire ? ».

²⁴⁰ Caye Jules de Guersens, *Panthee*, *op. cit.*, fol. 3r°-4v°.

²⁴¹ Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, *op. cit.*, fol. 15v°-23v°.

²⁴² Gabriel Bounin, *La Soltane*, *op. cit.*, fol. 6r°. Par exemple : « Sirène. Ne cess'rés vous d'ainsi vous gaimanter / Voules-vous point vostre deuil alanter ? / Chass'rés vous point ceste rage cruelle / Forcenment qui ainsi vous bourrelle ? ».

conseillers masculins, institutionnalisés ou non, peuvent argumenter pour la clémence mais également plus facilement pour la rigueur.

2) Certains personnages féminins, et plus précisément, certains chœurs de femmes, voient leur rôle quasiment limité à un accompagnement plaintif : le « chœur de romaines » de *Porcie*, qui suit le « chœur » indéfini puis le « chœur de soudards », n'apparaît qu'à l'acte V pour se lamenter du sort de l'héroïne²⁴³.

Parfois, les personnages secondaires tentent de persuader les héros ou les héroïnes d'agir contre le renversement avec un argument spécifique, la prescience des événements à venir.

ii. Prophétiser et avertir

Calpurnie tente de retenir César après le songe prophétique mais il court malgré tout au dénouement funeste²⁴⁴. Un songe, une apparition, des présages ou encore une transe, indiquent alors au personnage le déroulement des événements à venir, soit précisément, soit en en donnant une idée générale. Le personnage averti tente de transmettre l'information au personnage concerné mais celui-ci refuse d'y croire. La figure exemplaire de cet avertissement juste mais méprisé est évidemment Cassandre²⁴⁵, mais la Pythonisse, par l'intermédiaire de l'esprit de Samuel qu'elle convoque sur la scène, permet à Saül de connaître d'avance son destin funeste²⁴⁶. Ce cas de figure est fréquent, mais ne débouche jamais sur une réussite. Une prophétesse voit cependant sa prophétie acceptée : il s'agit d'Olda, prophétesse consultée à l'acte IV de *Josias*, qui porte la parole divine sans que cela ne soit remis en question par les autres personnages.

Le rôle prophétique n'est pas réservé aux femmes : le Prophète Chaldéen tente d'inciter Alexandre à la fuite au début de la tragédie de Jacques de La Taille²⁴⁷, Tirésias demande à Créon (le bourreau, cette fois) de s'adoucir face à Antigone dans la tragédie de Baïf²⁴⁸ ; Calchas prophétise chez Sébillet et dans *La Troade*, mais il est écouté : c'est lui qui tranche le débat entre Pyrrhe et Agamemnon et considère que le sacrifice de Polyxène est nécessaire²⁴⁹. Deux prophètes masculins occupent un rôle singulier : Moïse dans Pharaon, qui

²⁴³ Robert Garnier, *Porcie*, *op. cit.*, fol. 33r° et v°. Sur les chœurs de pleureuses, voir *infra*, p. 448-452.

²⁴⁴ Voir *supra*, p. 335-342.

²⁴⁵ Voir notamment Charles Toutain, *Agamemnon*, *op. cit.*, acte IV, fol. 21r° et v°.

²⁴⁶ Jean de La Taille, *Saül le furieux*, *op. cit.*, fol. 19v°-23r°.

²⁴⁷ Jacques de La Taille, *Alexandre*, *op. cit.*, fol. 9r°-10v°.

²⁴⁸ Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 81r°-83r°. Voir également Sophocle, *Antigone*, *op. cit.*, v. 988-1090 p. 76-85.

²⁴⁹ Voir notamment Robert Garnier, *La Troade*, *op. cit.*, fol. 184r°.

n'est pas désigné comme prophète mais qui est le personnage principal de l'action (dans la pièce, c'est d'ailleurs Térinisse qui est le destinataire d'un songe prophétique) ; le Prophète dans *Les Juives*, qui ne tente pas d'empêcher les événements mais qui annonce la suite au spectateur et livre des éléments de compréhension, durant le prologue puis à l'acte V. Enfin, d'autres personnages masculins non spécifiquement prophètes, peuvent, comme des femmes, recevoir un avertissement concernant les événements à venir. S'il nous fallait établir des tendances, nous dirions que les prophètes masculins sont là encore mieux institutionnalisés et plus écoutés que ne le sont les prophétesses, même si Olda fait exception. Lorsqu'il s'agit de personnes du commun qui, sans être prophètes officiels, sont averties par un songe ou d'autres signes, il ne nous semble pas y avoir de disparité.

c. Actions et réactions

Le personnage secondaire dialogue avec celui qu'il accompagne et tente souvent de le conduire à la modération, mais il peut également seconder son maître dans son action. Or, puisque les femmes réagissent plus que les hommes au revirement de la fortune, et que les personnages se répartissent de façon sexuée, nous trouverons logiquement plus de personnages féminins secondaires qui agissent face au revers de fortune.

i. Les suicides collectifs

Plusieurs personnages principaux ou importants peuvent se suicider tour à tour : ainsi, Œnée se suicide après qu'Althée s'est tuée parce qu'elle a assassiné leur fils ; de même, Hémon se tue en découvrant le spectacle d'Antigone pendue. Cette configuration est pourtant différente de celle où la mort du héros ou de l'héroïne entraîne le suicide des serviteurs, plus ou moins individualisés. En effet, dans ce cas, ces morts ne résolvent pas un fil de l'intrigue – le sort de l'un des personnages qui doit être fixé avant la fin de la pièce – mais elles possèdent un autre rôle qu'il reste à analyser. Ainsi, Cléopâtre est suivie de Charmium et d'Eras, ses deux suivantes, chez Jodelle mais non chez Garnier ; Didon est suivie de Barcé et le sort d'Anne reste incertain ; Phèdre est suivie de sa nourrice, tout comme Porcie, tandis que chez *Panthée*, conformément à la source²⁵⁰, l'héroïne est suivie de ses eunuques, comme le rapporte le messager à l'acte V :

Le Messager. Sa Nourrice j'ay veu, qui la suivoyt de pres,

²⁵⁰ « Les eunuques, voyant le malheur, tirent, eux aussi, tous les trois, leur poignard et se donnent la mort, à l'endroit même où ils avaient reçu d'elle l'ordre de se tenir », Xénophon, *Cyropédie*, *op. cit.*, livre VII, III, § 15, p. 62. En revanche, la Nourrice n'est censée qu'accomplir les honneurs funéraires demandés par Panthée (l'envelopper dans un même manteau que son mari) sans se « menasser » elle-même.

Se menasser aussy, et presque, avec elle,
De son corps mesmement vouloyt estre bourrelle.
Et puis, estrange cas ! troys Eunuques suivans,
E'pris de mesme amour, tel spectacle trouvens,
Prendre le glaive au poin, et de semblable audace
De mille et mille coups se massacrer la face :
Et bref, ilz ont donné, à la fin, pour fourreau,
Leurs troys coups innocents à ce mesme bourreau [...].²⁵¹

Les Eunuques se suicident symboliquement avec le même glaive que leur maîtresse (« ce mesme bourreau »). Exceptionnellement dans le corpus – « estrange cas » –, ce sont des hommes qui se suicident pour accompagner la mort d'une femme. Pour le reste, conformément à la règle de non-mixité que nous avons évoquée, à laquelle les seuls eunuques peuvent faire exception, ce sont des femmes qui suivent les héroïnes dans le suicide, là où quelques hommes suivent les héros : Saül est suivi de son fidèle écuyer tandis que Marc-Antoine est précédé de son servent Eros qui refuse de tuer son maître et préfère se tuer lui-même. Comment interpréter ces suicides collectifs ? Garnier livre un élément d'interprétation lorsqu'il indique avoir ajouté aux sources la mort de la nourrice « pour en ensanglanter la catastrophe » : le caractère collectif du suicide viserait à provoquer un effet spectaculaire, probablement variable d'un auteur à un autre. Outre la question du spectacle, le suicide des suivantes et eunuques rend compte d'un réseau de solidarité entre les personnages, qui peut contribuer à louer le héros ou l'héroïne, forcément bon maître ou bonne maîtresse pour susciter cette empathie, et peut-être à étendre la portée de son malheur jusqu'au lecteur-spectateur.

ii. Tuer : quelques crimes collectifs

Dans de très rares cas, les personnages secondaires féminins participent à la vengeance ou du moins à la réaction féminine face au renversement initial. C'est le cas du chœur de femmes troyennes chez *Hecuba* et dans *La Troade* : Hécube est aidée des femmes troyennes pour assassiner les enfants de Polymestor et pour énucléer ce dernier. Le meurtre commis par les femmes troyennes tient une place assez singulière, parce que le récit laisse une place importante aux femmes, et parce qu'elles paraissent moins agir sous les ordres d'Hécube qu'en accord avec elle²⁵². Or, nous avons vu l'importance du collectif pour la vengeance d'Hécube : la supériorité numérique est le seul avantage des femmes²⁵³.

²⁵¹ Caye Jules de Guersens, *Panthée*, op. cit., fol. D4r° et v°. Peut-être faut-il lire « corps » et non « coups ».

²⁵² Voir Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., fol. 201v°-202r notamment, où Polymestor insiste bien plus sur le rôle des femmes que sur celui d'Hécube.

²⁵³ Voir *supra*, p. 313-317.

Quelques hommes peuvent tuer collectivement : Soliman fait tuer son fils par ses « Muets » ou « Eunuches » – encore eux – mais ils ne font qu’obéir aux ordres²⁵⁴. De même, le meurtre de César au sénat est collectif, mais le récit du messager insiste sur le rôle de Brutus²⁵⁵. Même dans le cas des massacres collectifs mis en scène par la *Tragédie du sac de Cabrières*, la pièce insiste sur les victimes et sur les responsabilités individuelles, celles de Polin et de Catderousse notamment²⁵⁶. Ces cas restent isolés : la configuration principale reste que le héros soit seul face à son destin, y compris lorsque l’enjeu est collectif.

iii. Interpositions : d’Anne à Jocaste

Exceptionnellement, certains personnages secondaires agissent pour tenter d’empêcher le renversement. Dans *Didon se sacrifiant*, l’héroïne éponyme tente d’abord de convaincre Énée de rester, dans une longue scène à l’acte II, qui court sur presque cinq cents vers²⁵⁷. Devant l’échec de ses arguments, la reine décide à l’acte III, dans une dernière tentative désespérée, d’envoyer sa sœur plaider sa cause auprès de l’ingrat :

Didon. Feins en toy d’estre moy, et vien gesner tes sens,
 Pour une heure du mal qui me poind si long temps :
 Tu n’auras, si tu sens tant soit peu mes alarmes,
 Pour ce marbre amolir, que trop que trop de larmes,
 Plus pitoyablement encor je t’instruirois,
 Si tous pleurs n’empeschoyent l’accent piteux des voix
 O Amour, traistre Amour, ô Amour !²⁵⁸

Didon comprend la valeur de la plainte qu’elle suggère d’utiliser comme stratégie pour persuader le héros de rester à Carthage. Dans la pièce, ce rôle de soutien et de relais peut également être rempli par le chœur des Phéniciennes qui débat avec Énée :

Le ch. Quel heur en ton depart ?
 En. L’heur que les miens attendent.
 Le ch. Les Dieux nous ont fait tiens.
 En. Les Dieux aux miens me rendent.
 Le ch. La seule impiété te chasse de ces lieux.
 En. La piété destine autre siege à mes Dieux.²⁵⁹

Le débat, qui prend la forme de stichomythies, se poursuit : le chœur engage une discussion sérieuse avec Énée sur le sens de la piété et argumente, non sans véhémence. Ce cas reste exceptionnel, mais montre que le chœur, censé conseiller le personnage principal, va parfois

²⁵⁴ Gabriel Bounin, *La Soltane*, op. cit., fol. 71-72.

²⁵⁵ Jacques Grévin, *Cesar*, op. cit., fol. 35-37.

²⁵⁶ Anonyme, *La Tragédie du sac de Cabrières*, op. cit. Nous y reviendrons *infra*, p. 431-440.

²⁵⁷ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 260r°-268r°. La reine commence par accuser Énée d’ingratitude et de cruauté, lui demande pitié, le menace de se donner la mort, puis, après la réponse d’Énée, l’accuse de cruauté avec plus de véhémence encore et le maudit, avant de se pâmer.

²⁵⁸ *Ibid.*, fol. 273r° et v°.

au-delà de cette fonction et tente d'intervenir dans l'action. Jocaste va néanmoins plus loin dans l'interposition dramatique.

Nous avons deux *Antigone* dans notre corpus : la première, de Jean-Antoine Baïf, se situe après le conflit des frères ennemis et ne met pas Jocaste en scène. En revanche, la seconde, celle de Garnier publiée en 1580, s'ouvre sur la relation entre Antigone et Œdipe, puis met en scène le conflit d'Étéocle et Polynice et l'action de Jocaste, toute singulière, dans ce cadre. À l'acte II, Antigone tente de rassurer sa mère en lui affirmant qu'elle pourra empêcher le combat d'Étéocle et Polynice :

Antigone. Allons, Madame, allons, vos maternelles larmes
De leurs guerrières mains feront tomber les armes.
Vous les pourrez rejoindre en une bonne amour,
Et faire qu'au Royaume ils commandent par tour.²⁶⁰

Garnier insiste sur l'implication d'Antigone et lui accorde une seconde tirade avant la réponse de Jocaste, la laissant développer sa vision de la scène à venir :

Antigone. Or allez donc, madame, et sans leurs armes craindre
Abordez-les premier qu'ils viennent à se joindre :
Faites leur choir des mains leurs targues et leurs dars,
Sacquez de leur costé leurs meurtrissants poignars
Altrez de leur sang : et si la soif gloutonne
De s'entre-homicider si fort les espoissonne,
Qu'ores la reverence obeïsse au mespris,
Et leurs cœurs obstinez soyent de trop d'ire espris,
Plantons-nous au milieu des phalanges contraires,
Opposons la poitrine aux picques sanguinaires,
Appaisons cette guerre, ou que les premiers coups
Des freres animez se donnent contre nous.²⁶¹

Si, conformément à son rôle, une femme ne participe pas à la guerre, son seul pouvoir serait d'y mettre fin. La solution est de s'interposer, d'opposer « la poitrine », partie du corps éminemment féminine, aux « picques sanguinaires », armes détenues par les hommes. Jocaste est convaincue par l'injonction d'Antigone, et répond immédiatement :

Jocaste. J'iray, j'iray soudaine, et seray toute preste
D'affronter leurs cousteaux, et leur tendre la teste,
Leur tendre la poitrine, afin que celui d'eux
Qui meurtrira son frere, en puisse meurtrir deux.
S'ils ont quelque bonté, mes pitoyables larmes
Les devront esmouvoir à mettre bas les armes :
Mais s'ils n'en ont aucune, ils devront commencer

²⁵⁹ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 268v°-269r°.

²⁶⁰ Robert Garnier, *Antigone*, op. cit., fol. 9r°. La source est Sénèque : « *Antigona. Perge, o parens, et concita celerem gradum, / Compesce tela, fratribus ferrum excute, / Nudum inter enses pectus infestos tene : / Aut solve bellum, mater, aut prima excipe* » ; « Va, ô ma mère, va, précipite tes pas, / Retiens leurs traits, arrache à mes frères leurs glaives, / Mets ta poitrine nue entre leurs fers brandis, / Termine ce combat, mère, ou meurs la première », Sénèque, *Les Phéniciennes*, op. cit., v. 403-406, p. 108-109.

²⁶¹ Robert Garnier, *Antigone*, op. cit., fol. 217r° et v°.

En moy, leur parricide et sur moy s'eslancer.²⁶²

Les « armes » de Jocaste seront, classiquement, ses « larmes », mais elle tentera également de s'interposer, tendre « la teste » et « la poitrine », si bien qu'elle sera, si les frères persévèrent dans leur volonté, la première victime de leur conflit. Le lecteur-spectateur comprend que ces mots ne sont pas vains puisque, après un chant du chœur intermédiaire, la scène annoncée lui est livrée : Jocaste rejoint ses fils sur le champ de bataille et tente d'empêcher le duel en s'interposant physiquement entre ses fils. Elle essaie de les faire céder, en reprenant à nouveau l'image des glaives dirigés contre elle-même :

Jocaste. Tournez vos yeux vers moy, magnanimes guerriers,
Dressez vers moy vos dards et vos glaives meurtriers,
Sacquez les dans mon sein, dedans cette poitrine [...].²⁶³

Mieux encore, elle « tend » sa poitrine face aux armes de ses fils comme elle l'avait annoncé, et comme nous l'apprennent ces vers :

Je vous tens le gosier et la poitrine nue :
Je suis entre vous deux : qui doy-je le premier
De ma pleureuse voix à la paix convier ?²⁶⁴

Placée « entre » ses deux fils, Jocaste souhaite être la première victime de leur combat – elle en sera la troisième, puisqu'elle se suicide dès que lui parvient le récit de la mort de ses fils à l'acte suivant. Chez Garnier, le rôle de Jocaste est développé : d'abord parce que la scène est plus longue que chez Sénèque ; ensuite parce que Jocaste, loin de se contenter du rôle de simple témoin qui ne tenterait d'empêcher le renversement que par la parole, s'interpose physiquement entre ses fils dans l'espoir de les détourner du combat. Cette scène pose des questions de mise en scène par la place qu'elle donne au corps féminin, dénudé comme dans les récits de sacrifice des vierges²⁶⁵. Le sein, qui symbolise ici la maternité plus que l'érotisme, est dévoilé sur la scène face aux acteurs masculins et aux spectateurs. Cette présence du corps, directement sur la scène et non seulement dans un récit, reste unique dans

²⁶² *Ibid.*, fol. 217v°. Garnier est ici proche de Sénèque, source principale de cette scène : « *Ibo, ibo et armis obvium opponam caput, / stabo inter arma : petere qui fratrem volet, / petat ante matrem. Tela qui fuerit pius / rogante ponat matre ; qui non est pius / incipiat a me. Fervidos juvenes anus / tenebo, nullum teste me fiet nefas, / aut si aliquod et me teste committi potest, / non fiet unum.* » (« J'irai, j'irai offrir à leurs armes ma tête, / Entre elles me tenant. Qui veut tuer son frère, / Qu'il tue sa mère avant. Fils pieux, prié par moi, / Il lâchera ses traits. Fils impie, il devra / S'en prendre à moi d'abord. Vieille, je retiendrai / Leur jeune ardeur pour ne pas voir ce sacrilège, / Ou si sous mes yeux même il doit s'en commettre un, / Qu'il ne soit pas le seul »), Sénèque, *Les Phéniciennes*, *op. cit.*, v. 407-414, p. 108-109.

²⁶³ Robert Garnier, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 219r°. Garnier suit Sénèque, *Les Phéniciennes*, *op. cit.*, v. 443-445, p. 110-111.

²⁶⁴ Robert Garnier, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 219v°. Ce geste n'est pas aussi net chez Sénèque, puisque Jocaste y indique « *In me arma et ignes vertite* », « Tournez plutôt vers moi vos armes et vos torches », sans présenter ni préciser le lieu corporel visé, *op. cit.*, v. 443, p. 110-111.

²⁶⁵ Voir *infra*, p. 440-443.

le corpus, peut-être justement parce qu'elle pose des problèmes de mise en scène. Jocaste fait partie des rares femmes du corpus, avec Phèdre, Eldes, Cléopâtre chez Garnier ou encore Althée notamment, à se suicider directement sur la scène²⁶⁶. Dans cette pièce, Garnier va assez loin dans la violence de la représentation, peut-être pour faire plus nettement écho à l'horreur des guerres de religion.

De nombreux personnages secondaires tentent d'empêcher le renversement, par la parole en général, que celle-ci relève de l'avertissement, de la tentative de persuasion, voire du mensonge, et parfois par un acte : le plus spectaculaire est peut-être celui de Jocaste, mais nous pourrions évoquer Andromaque et Mérope qui cachent leurs enfants pour les sauver²⁶⁷, tout comme Térinisse qui empêche Pharaon de tuer Moïse à l'acte I, après que celui-ci a jeté la couronne que Pharaon lui a placée sur la tête²⁶⁸ – cet exemple est singulier puisque Térinisse sauve son fils. Ce rôle est-il plus particulièrement féminin ? Le gouverneur des enfants de Médée met les enfants en sécurité en dehors de la scène à l'acte II²⁶⁹, mais tendanciellement, ce sont plutôt des femmes qui agissent pour empêcher le malheur.

Les personnages secondaires, en général répartis avec les héros et héroïnes selon leur sexe, confirment certaines tendances genrées : le domaine public reste en général réservé aux hommes ; les femmes, loin de se limiter au seul rôle consolateur, conseillent et tentent d'apaiser les passions de leurs maîtresses, mais elles le font bien dans un cadre plus privé. De même, si les femmes protagonistes agissent plus que leurs homologues masculins face au retournement du sort, les personnages secondaires confirment cette répartition. Néanmoins, il ne faut pas en oublier la fonction commune, fondamentale, de ces personnages secondaires : représentants sur scène de l'humanité commune, ils tentent d'apaiser leurs maîtres et de les ramener à un comportement normé, ce qui, évidemment, doit échouer pour que la tragédie s'accomplisse.

*

²⁶⁶ « Entre glaive en mon cœur, traverse ma poitrine, / Et dedans mes rongnons jusque aux gardes chemine : / Adieu ma chère fille, or je meurs, las ! je meurs, / Soustenez-moy, je tombe », Robert Garnier, *Antigone*, op. cit., fol. 230r°. Chez Euripide, dans *Les Phéniciennes*, sa mort est racontée par le messager ; chez Sénèque, la tragédie, inachevée, s'arrête avant la mort de Jocaste. Nous n'avons pas élucidé la source de cette mise en scène directe du suicide, que ni Marie-Madeleine Mouflard ni l'édition moderne ne donnent. Voir également pour Phèdre, *Hippolyte*, op. cit., fol. 152r° et v°. En 1584, dans sa *Thébaïde*, Robelin ne reprend pas cette scène d'interposition de Jocaste, et quant à son suicide, elle l'annonce dans les derniers vers sans que l'on sache si elle le réalise sur la scène. Voir Jean Robelin, *Thébaïde*, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, 3, op. cit., p. 574.

²⁶⁷ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., acte II, fol. 170r°-177v° et Jean de La Taille, *La Famine*, op. cit., fol. 18v°-22r°.

²⁶⁸ François de Chantelouve, *Pharaon*, op. cit., fol. A6r° sqq.

²⁶⁹ Jean Bastier de La Péruse, *Medee*, op. cit., fol. 17 : « Fuïons, enfans, je crain qu'en sa furie / Mêmes à vous elle fit fâcherie ».

L'étude des rôles féminins, en regard des rôles masculins, rend compte de disparités certaines. La nature du renversement varie d'un sexe à l'autre, puisque les femmes sont plus touchées par le deuil, et les hommes, plutôt par la chute politique. La réaction au deuil change également, puisque les femmes paraissent se résigner moins que les hommes et entreprendre de réagir, par le suicide ou le meurtre dans les cas les plus extrêmes. Cette fois, le lieu commun de la passivité féminine serait alors plutôt contesté dans les faits ; néanmoins, comme nous l'avons vu, le féminin est double, si bien que la colère et la fureur des femmes peuvent également être ramenées à la topique.

Cette inégalité face au revers de fortune explique-t-elle le choix initial des dramaturges pour des héroïnes ? Peut-être faudrait-il comprendre que la première tragédie préfère mettre en scène des victimes plutôt que des bourreaux, et que les femmes sont plus facilement, et de manière plus acceptable, les victimes de l'histoire. Peut-être est-ce également la révolte des femmes qui intéresse au départ les dramaturges. La résignation permet en effet, à cette étape, de décrire la différence de comportement entre les hommes et les femmes dans les tragédies. Or, si cette différence est perceptible dans les discours et dans les rôles attribués aux personnages, elle détermine également deux présences différentes sur la scène et partant, une répartition genrée des effets spectaculaires.

CHAPITRE II. LE SPECTACLE DES FEMMES, « ET PLAINTIF ET HARDI » ?

Nous l'avons anticipé avec l'étude du prologue de *Cleopatre captive* et l'évocation des nombreux échos du terme « hardi » dans la tradition théâtrale du XVI^e siècle : les premières héroïnes sont caractérisées par la plainte et la hardiesse, ce qui les place potentiellement au cœur du tragique puisque la voix « hardie » définit également la tragédie¹ ; or, puisque la tragédie n'est pas seulement discours, mais mise en œuvre de ce discours par la prononciation et le geste, le plainte et la hardiesse se traduiraient dans le jeu de l'acteur et de l'actrice. Nous allons étudier ensemble ces deux hypothèses : l'idée que l'*actio* des femmes serait définie par cette double caractéristique ainsi que l'importance de cette dernière pour le spectacle tragique. La critique a insisté sur la double polarité du *dolor* et du *furor*. Cet aspect est peut-être le mieux étudié concernant le féminin, pour la tragédie française², antique³, ou anglaise⁴. Nous reprendrons l'analyse en apportant deux compléments majeurs.

Tout d'abord, la critique a souvent déduit du ton plaintif de la tragédie de la Renaissance son absence de force dramatique. Or, comme l'explique Florence Alazard, l'opposition de la plainte à l'action est un lieu commun qu'il faut remettre en question⁵ ; pour la tragédie, cette opposition est anachronique et repose sur une absence de prise en compte des spécificités de la tragédie de la Renaissance. Si, comme nous le pensons, la tragédie entend représenter avant tout les réactions humaines au revers de fortune, la plainte fait partie des réactions possibles, et même attendues, et elle constitue une *actio* théâtrale, puisqu'elle prend la forme d'un discours et d'une gestuelle développés par l'acteur. En outre, dans bien

¹ Voir *supra*, p. 124-129.

² Par exemple, chez Garnier : Louise Frappier, « Le spectacle des passions sur la scène humaniste : fonction et statut de la lamentation dans les tragédies profanes de Robert Garnier », dans *Les Jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XVI^e au XVII^e siècle*, éd. M.-Fr. Wagner, L. Frappier et Cl. Latraverse, Paris, Champion, 2007, p. 319-341 : si elle ne prend pas pour point de départ l'angle du féminin, elle constate que ce phénomène concerne surtout les femmes ; Vincent Dupuis, « Figures du deuil féminin dans le théâtre de Robert Garnier », *op. cit.* ; cet aspect n'est pas toujours étudié sous l'angle du féminin : Bailbé Jacques, « Quelques aspects du pathétique dans *Les Juives* de Robert Garnier », *op. cit.*, p. 57-75 ; Florence Dobby-Poirson, « Frissons, cris, pâmoisons : les manifestations de l'émotion extrême dans la tragédie humaniste », *op. cit.*, p. 17-34. Et encore Tiphaine Karsenti, « Hécube entre excès et exception. La tragédie comme outil d'expression du deuil au temps des guerres de religion », *ibid.*, p. 35-49 ; Louise Frappier, « La topique de la fureur dans la tragédie française du XVI^e siècle », *Études françaises*, vol. 36, n° 1, 2000, p. 29-47.

³ Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, *op. cit.* ; James Harvey Kim On Chong-Gossard, *Gender and Communication in Euripides' plays*, *op. cit.*

⁴ Katharine Goodland, *Female Mourning in Medieval and Renaissance English drama*, *op. cit.*

⁵ Florence Alazard, « La Renaissance, une civilisation de la plainte ? » dans *La Plainte à la Renaissance. Journées d'études des 16 et 17 novembre 2005*, dir. F. Alazard, Paris, Champion, 2008, p. 8-9.

des cas, elle conduit à la vengeance, ou au suicide, et constitue donc une étape actantielle de la réaction du personnage. Enfin, si elle est parfois dévalorisée par le personnel dramatique, ce n'est pas en tant qu'elle s'oppose à l'action attendue du personnage, mais au contraire, parce qu'elle contredit la constance qui est, nous tenterons de le prouver, une valeur morale centrale des tragédies de la Renaissance⁶.

Pour ce qui est de la fureur, elle est une constante de nos tragédies, mais il nous semble qu'elle occulte d'autres manifestations de la « hardiesse », notion pour nous plus opérante pour rendre compte de l'*actio* des héros et héroïnes des tragédies du corpus. Si nous avons rencontré la hardiesse dans de si nombreux paratextes tragiques, c'est que celle-ci constitue, avec la plainte, l'autre facette de l'esthétique tragique, l'autre aspect déterminant de la présence scénique des personnages. Si le héros tragique n'est pas toujours furieux – loin de là – en revanche il présente toujours un comportement hardi, qui étonne son entourage et le spectateur.

Avant tout, nous reviendrons sur l'incarnation réelle des personnages pour nous demander si, dans le cas où les personnages féminins étaient joués par des hommes, le travestissement changeait la perception que le public pouvait avoir des héroïnes. Nous rechercherons ensuite les indices textuels qui nous permettent de comprendre quels types de spectacles étaient mis en œuvre d'un côté par les personnages féminins, de l'autre par les personnages masculins. Pour la clarté de l'exposition, et parce que ces deux éléments sont relativement distincts dans la pratique tragique, nous analyserons le spectacle de la douleur avant d'interroger celui de la hardiesse.

1. Actrices : des femmes en scène ?

a. Les femmes sur la scène : état des lieux

En 1988, Georges Lote écrit :

Il y aurait indécence, dans l'opinion d'alors, à faire paraître des femmes sur la scène, à les exposer ainsi aux yeux du public, à concentrer sur elles des regards concupiscent ; elles ne sauraient s'y prêter sans contrevenir à leur modestie naturelle et aux convenances.⁷

Pourtant, ce préjugé longtemps ancré dans la critique est aujourd'hui contesté :

⁶ Voir notamment *infra*, p. 511-542.

⁷ Georges Lote, *Histoire du vers français*, p. II : *Le XVI^e et le XVII^e siècles*, t. IV, éd. J. Gardes-Tamine, J. Molino et L. Victor, Aix en Provence, Université de Provence, 1988, p. 220.

La prétendue absence des femmes dans le théâtre médiéval et « renaissant », autre légende historiographique tenace, est liée d'une part à un mythe et d'autre part au modèle du théâtre élisabéthain.⁸

En effet, des actrices sont attestées dès l'époque des jongleurs médiévaux⁹. Si les archives concernant des mises en scène de nos pièces restent rares, elles ne sont pas inexistantes et ont été mises au jour par plusieurs critiques et historiens du théâtre français¹⁰. La professionnalisation du métier de comédien n'est pas aussi tardive que ce qui est en général considéré : le premier contrat écrit d'acteurs engagés pour une durée déterminée date de 1486¹¹. Or, dès 1921, Léopold Lacour traque la présence de quelques femmes dans les archives : il évoque la première femme signant un contrat dans une troupe, Marie Ferré à Bourges en 1545¹². Après Marie Ferré, la première femme qui signe un contrat en nom sera Marie Venière, épouse de Mathieu Lefebvre qui dirige la troupe, en 1608. En outre, puisque l'identité des femmes est souvent masquée derrière celle de leur mari, en raison de leur incapacité juridique, les femmes ne peuvent dans la majorité des cas signer de contrat en leur propre nom¹³, si bien que « *the absence of women from troupe documents or from the accounts does not prove that women did not perform* »¹⁴. Même si aucune femme n'avait joué dans une troupe professionnelle, cela ne suffirait pas non plus à démontrer leur absence de la scène théâtrale :

Au Moyen Âge et à la Renaissance comme aujourd'hui, il est possible d'être acteur selon de multiples modalités, entre participation occasionnelle à un

⁸ Darwin Smith, Gabriella Parussa, Olivier Halévy (dir.), *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, op. cit., p. 55. Le mythe en question est celui de l'origine liturgique du théâtre.

⁹ Pour une description de l'origine critique du mythe de l'absence des femmes ainsi que la mise en évidence de quelques documents attestant de leur présence, voir Gabriella Parussa, « Le théâtre des femmes au Moyen Âge : écriture, performance et mécénat », dans *Théâtre et révélation. Donner à voir et à entendre au Moyen Âge. Hommage à Jean-Pierre Bordier*, dir. C. Croizy-Naquet, St. Le Briz-Orgeur et J.-R. Valette, Paris, Champion, 2017, p. 303-321. Pour le théâtre populaire du XVI^e siècle, on consultera Guy-Michel Leproux, *Le théâtre à Paris au XVI^e siècle*, op. cit., p. 106-107.

¹⁰ Raymond Lebègue a montré en 1948 que plusieurs pièces de notre corpus, notamment trois pièces de Garnier (*Les Juifves*, *La Troade*, *Hippolyte*), *Philanire* de Roillet et une *Médée* inconnues font partie du répertoire de la troupe d'Adrien Talmy en 1594. Il mentionne également une représentation d'une *Venus et Adonis* à Saint-Maixent en 1581 qui est peut-être la pièce de Le Breton, une représentation de *La Soltane* à Francfort en 1595 par la troupe française de Chaudron, ainsi qu'une représentation d'*Abraham Sacrifiant* à Leyde en 1595. Pour la troupe d'Adrien Talmy, ainsi que pour les représentations que nous venons de mentionner, il ne trouve pas trace d'actrices. Voir Raymond Lebègue, « Le répertoire d'une troupe française à la fin du XVI^e siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, I, 1-2, 1948, p. 9-24.

¹¹ *Ibid.*, p. 50.

¹² Léopold Lacour, *Les Premières actrices françaises*, Paris, Librairie Française, 1921, voir notamment p. 5-15.

¹³ *Ibid.*, p. 56 et Virginia Scott, *Women on the stage in Early Modern France. 1540-1750*, Cambridge, New York, Melbourne..., Cambridge University Press, 2010, p. 59-61.

¹⁴ *Ibid.*, p. 61 : « L'absence des femmes des documents de troupe et des compte-rendus ne prouve pas que les femmes ne jouaient pas » (notre traduction).

spectacle et gagne-pain permanent, en passant par l'exercice simultané d'un autre métier.¹⁵

Outre Marie Ferré, Léopold Lacour évoque les deux femmes de Parthenay qui jouent à Saint Maixent en 1580, une tragédienne anonyme qui monte sur scène à Bordeaux en 1592, ainsi que les actrices amatrices de *Sophonisbe* de Saint Gelais, à Blois, à partir du compte-rendu effectué par Brantôme. Les autres critiques qui le suivent reprennent essentiellement ces exemples, tout en complétant notamment par l'apport des troupes italiennes. Une des premières célébrités est Isabella Andreini, actrice italienne particulièrement appréciée du public dans la deuxième moitié du XVI^e siècle.

Cependant, il faut tenir compte de plusieurs critères pour envisager la présence des femmes sur la scène théâtrale du XVI^e siècle. Madeleine Lazard distingue entre la tragédie, favorable aux femmes dans son ensemble, et la comédie, qui présente un personnel bien plus masculin, et dès lors, aurait moins permis la présence de femmes sur la scène¹⁶. Léopold Lacour souligne encore la différence entre la province, favorable aux femmes, et Paris, dont les scènes restent plus masculines. Il faut également différencier deux lieux majeurs de représentation au XVI^e siècle, la cour et les collèges :

Alors que les représentations publiques et les spectacles de cour sont le plus souvent mixtes, les activités dramatiques des clercs de la basoche et le théâtre scolaire des collèges sont exclusivement masculins. Cela a pu influencer la façon de mettre en scène les genres à l'antique composés à partir de 1550. Lors de la représentation de *Medee* de La Péruse organisée en 1572 à Parthenay par le notaire Denis Génomex, c'est un autre notaire, maître Pierre Royer, qui joue Médée et tous les rôles de femmes sont tenus par des hommes. Le mythe erroné de l'absence des femmes doit laisser la place à une approche plus nuancée des différentes articulations possibles entre le sexe des joueurs et celui des personnages.¹⁷

Les collèges sont un maillon essentiel du développement du théâtre humaniste au XVI^e siècle¹⁸. Louis-Verdun Gofflot a montré que plusieurs de nos tragédies ont été jouées au

¹⁵ Darwin Smith, Gabriella Parussa, Olivier Halévy (dir.), *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, op. cit., p. 51.

¹⁶ Voir Madeleine Lazard, « Comédiennes et rôles féminins dans la comédie française du XVI^e siècle », op. cit., p. 361-370. Sur cette question voir *supra*, p. 87.

¹⁷ Darwin Smith, Gabriella Parussa, Olivier Halévy (dir.), *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, op. cit., p. 57.

¹⁸ Sur cette question, voir notamment Louis-Verdun Gofflot, *Le Théâtre au collège : du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Champion, 1907, Henri Chamard « Le collège de Boncourt et les origines du théâtre classique » dans *Mélanges offerts à Abel Lefranc*, Paris, Droz, 1936, p. 246-260, mais aussi les travaux de Mathieu Ferrand : *Le théâtre des collèges parisiens au début du XVI^e siècle. Textes et pratiques dramatiques*, thèse non publiée soutenue en décembre 2013, et notamment la première partie, p. 17-178 ; « Le théâtre des collèges, la formation des étudiants et la transmission des savoirs aux XV^e et XVI^e siècles », *Camemulae* n°3, Université de Paris – Sorbonne, juin 2009. [Mis en ligne en 2009, consulté le 20 novembre 2010. URL : http://www.paris-sorbonne.fr/fr/IMG/pdf/Mathieu_2.pdf], ou encore « Le théâtre des collèges au début du XVI^e siècle : Les *Dialogi* (1530) de Johannes Ravisius Textor », *BHR*, LXXII, 2, 2010, p. 337-368.

collège (*Cleopatre captive* de Jodelle à Boncourt en 1553, *César* de Grévin à Beauvais le 16 février 1561, *Achille* de Filleul au collège d'Harcourt le 21 décembre 1563, *Saül le Furieux* de La Taille, en 1562 au collège de Reims, *Aman* de Rivaudeau en 1561 au collège de Poitiers) tandis que Claude Roillet, régent du collège de Bourgogne, fait imprimer *Philanira* en 1556, ou encore, que Le Breton envoie en 1579 son *Adonis* à Jean Galland, régent du collège de Boncourt¹⁹. Or, le collège est un univers masculin, et qui ne devait pas, *a priori*, faire intervenir d'actrices dans les représentations²⁰. Cependant, il n'est pas le seul lieu de représentation théâtrale au XVI^e siècle :

Des cours de France, d'Anjou et de Bourgogne, il est facile de tirer de multiples exemples où la théâtralisation des fêtes fait intervenir en personne des membres de la cour.²¹

C'est dans ce cadre curial que sont jouées *Cleopatre captive*, lors de sa première représentation, et *Sophonisba* : si la première ne témoigne pas de la présence d'actrices, la seconde est l'exemple le plus marquant de la présence féminine sur la scène tragique au XVI^e siècle. Souvent évoqué par la critique²², cet exemple a été étudié par Luigia Zilli, à partir d'un manuscrit particulièrement lié au spectacle qui rend compte de la distribution²³. Or, celle-ci est majoritairement féminine puisque quatorze actrices auraient fait face à onze acteurs lors de la représentation de Blois. Ce sont de jeunes personnes nobles qui jouent les personnages de cette pièce de Mellin de Saint-Gelais, et notamment Louise de Clermont-Tallart qui incarne Sophonisbe ; « la mégère » d'un intermède était quant à elle jouée par un homme ; Marie Stuart faisait partie de la distribution et aurait déclamé le prologue et le dernier chœur de la pièce. Cette seule pièce démontre la présence féminine sur la scène tragique au XVI^e siècle : si de nobles jeunes filles peuvent monter sur l'échafaud théâtral, peut-on encore considérer

¹⁹ Pour tous ces exemples, voir Louis-Verdun Gofflot, *Le Théâtre au collège*, op. cit., p. 53-58, ainsi que *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, op. cit., p. 375-376, qui ajoute *Abraham sacrifiant*, joué lors d'un spectacle scolaire de l'Académie de Lausanne en 1550.

²⁰ Sur le caractère masculin de l'éducation au XVI^e siècle, voir notamment Colette H. Winn, *Protestations et revendications féminines : textes oubliés et inédits sur l'éducation féminine XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2002 ou encore Eugenio Garin, *L'Éducation de l'homme moderne. La pédagogie de la Renaissance, 1400-1600*, trad. J. Humbert, Paris, Fayard, 1968. Craig Kallendorf nous invite à relativiser cette assertion en montrant que les femmes entrent doucement dans les programmes d'éducation des humanistes, voir Craig W. Kallendorf (éd.), *Humanist educational treatises*, Cambridge, London, Harvard University Press, 2002, p. vii.

²¹ *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, op. cit., p. 61.

²² Voir par exemple Virginia Scott, *Women on the stage*, op. cit., p. 72-73.

²³ Luigia Zilli, « Mellin de Saint-Gelais, Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia *Sophonisba* », *Studi di Letteratura Francese*, Firenze, Italie, vol. 17, 1^{er} janvier 1991. Voir également Raymond Lebègue « La représentation d'une tragédie à la cour des Valois », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 90/1, 1946, p. 138-144, qui retrace les décors et costumes à partir des comptes de dépenses de la Reine et qui évoque également la distribution même s'il affirme, sans preuve, que Marie Stuart devait jouer Sophonisbe, ce que Luigia Zilli a contesté. On peut également consulter, pour une présentation plus ancienne de cette question, Raymond Lebègue, « Les représentations dramatiques à la cour des Valois », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, dir. J. Jacquot, Paris, CNRS, 1956, p. 85-91.

que leur présence aurait posé un problème moral ?²⁴ C'est plutôt la professionnalisation de l'actrice, comme activité rémunérée, qui pose problème. Faut-il dès lors concevoir des spectacles de nature très différente selon qu'ils sont joués à la cour ou dans l'espace du collège ? Les budgets différaient, ce qui engageait probablement des choix de mise en scène dissemblables²⁵. En outre, là où le spectacle de cour a une valeur plus facilement politique, le théâtre des collèges peut reposer sur une visée pédagogique, même s'il ne s'y limite pas. Ces deux lieux de spectacle engageraient des représentations différentes ; pourtant, si *Cleopâtre captive* passe de l'un à l'autre, c'est que la frontière n'est pas absolue²⁶. Enfin, rien n'indique que la présence d'actrices dans les spectacles de cour ait constitué un élément majeur de différenciation pour les spectateurs de l'époque. De fait, il ne semble pas qu'elle ait présenté à l'époque un problème moral.

b. Un problème moral ?

Laurent Thirouin a démontré que les querelles de la moralité du théâtre engagent bien souvent la question du comédien. Dès lors :

Les actrices, qui font commerce de leur corps en l'exposant à tous les regards, ne peuvent paraître que comme des femmes de petite vertu. Elles mènent d'ailleurs souvent une vie dissolue, et les comédiens donnent à toute la cité l'exemple de personnes peu respectueuses des lois et de l'honnêteté.²⁷

Cependant, cette condamnation concerne essentiellement les comédiens de profession. Ainsi, les Jésuites pratiquent largement le théâtre au collège, dans un sens pédagogique, et condamnent les comédiens professionnels²⁸. En outre, sans entrer dans une description des « querelles du théâtre », rappelons que les historiens considèrent en général qu'elle n'est pas présente en tant que telle au XVI^e siècle :

In France, where the decrees of the Council of Trent were never registered, and the theatre remained decentralized and itinerant until well into the seventeenth century, there was very little in the way of antitheatrical rhetoric in the sixteenth century, although theatrical performance was proscribed by

²⁴ En outre, il serait intéressant, notamment en vue d'une représentation, de tenir compte des représentations postérieures des pièces, que ce soit à la fin du XVI^e siècle, ou dans notre modernité : sur ce point voir *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, op. cit., p. 93-95.

²⁵ Par exemple sur le choix des costumes en lien avec le budget, voir *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, op. cit., p. 80.

²⁶ En ce sens, nous pouvons encore observer le contraste avec le XVII^e siècle au cours duquel le théâtre Jésuite de collège creusera la différence avec le théâtre profane pour arguer sa légitimité, ce qui n'empêchera pas le théâtre profane de se développer, notamment grâce au soutien royal. Sur cette question voir notamment Marc Fumaroli, « La querelle de la moralité avant Nicole et Bossuet », op. cit.

²⁷ Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997, p. 70. Pour un point de vue plus général sur les querelles du théâtre, au-delà des questions morales, voir également *Les Querelles dramatiques à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, dir. E. Hénin, Louvain, Peeters, 2010.

²⁸ *Ibid.*, p. 72.

*various Huguenot synods or limited in several cities and towns under Huguenot influence.*²⁹

Le projet « Haine du théâtre », conduit par François Lecercle, fait remonter aux années 1570 le début des textes anti-théâtraux en Angleterre³⁰, et son corpus révèle que cette rhétorique se déploie essentiellement aux XVII^e et XVIII^e siècles³¹. Certes, la Réforme se positionne rapidement contre la représentation théâtrale, ce qui explique notamment que les tragédies bibliques d'obédience protestante n'aient pas eu le développement de leurs consœurs humanistes profanes³². Ce positionnement n'engendre pourtant pas de débat général concernant le théâtre et sa moralité au XVI^e siècle³³. Il existe peu de condamnations explicites de la présence scénique des femmes : l'arrivée des actrices sur la scène française se fait de manière discrète, d'abord en Province et dans un théâtre essentiellement profane, sans déclencher de scandale particulier contrairement à ce qui se passe en Europe³⁴.

La présence scénique des femmes pose-t-elle un problème de bienséance au XVI^e siècle ? Cette idée n'est jamais exprimée, et, si elle était implicite, elle n'aurait pas empêché de jeunes femmes nobles de participer à une représentation officielle. Cette problématique ne paraît donc pas opérante pour la France du XVI^e siècle – en outre, même au XVII^e siècle, si la querelle de la moralité du théâtre s'intéresse au statut du comédien, cela n'empêche pas les

²⁹ Virginia Scott, *Women on the stage, op. cit.*, p. 56-57. « En France, où les décrets du Concile de Trente ne furent jamais appliqués, et où le théâtre resta décentralisé et itinérant jusqu'à assez tard au XVII^e siècle, la rhétorique anti-théâtrale se développa peu au XVI^e siècle, même si la performance théâtrale fut interdite par plusieurs synodes huguenots et limitée dans plusieurs villes et villages sous l'influence huguenote » (notre traduction).

³⁰ [<http://obvil.sorbonne-universite.site/projets/la-haine-du-theatre>]

³¹ [http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/haine-theatre/bibliographie_querelle-france/]. Voir également Marc Fumaroli, « La querelle de la moralité avant Nicole et Bossuet », *RHLF*, n°5-6, 1970, p. 1007-1030, qui place les origines de la querelle au début du XVII^e siècle et notamment en Italie, sans remonter au XVI^e siècle.

³² Sur cette question, voir notamment Ilana Zinguer, « Au seuil de l'interdiction : le théâtre calviniste », dans *Revue d'histoire du théâtre*, vol. I-II, n° 221-222, 2004, p. 93-104. Elle montre justement que cette interdiction n'est pas « unanime » et n'empêche pas les représentations d'avoir lieu ; cependant, les calvinistes préfèrent les voir dans le cadre des collèges, pour un objectif pédagogique. Nous avons également consulté Gerard D. Jonker, *Le Protestantisme et le théâtre de langue française*, Groningen, J. B. Wolters, 1939 (notamment p. 193-208 sur cette question), Jean Dubu « L'essor du théâtre et sa condamnation par les autorités ecclésiastiques de 1550 à 1650 », *Renaissance européenne et phénomènes religieux : 1450-1650. Actes du festival d'histoire du Montbrison*, Montbrison, Association du centre culturel de la ville de Montbrison, 1991, p. 105-116 ainsi que du même auteur, *Les églises chrétiennes et le théâtre (1550-1850)*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1997, (notamment p. 17-28 pour notre période).

³³ Notons encore que les arrêts visant à contrôler le théâtre universitaire et ses dérives ne concernent pas notre corpus puisque, comme l'a montré Mathieu Ferrand, ils sont surtout prononcés avant 1550 : « Certes, le théâtre polémique des étudiants ne disparaît pas dans la seconde moitié du siècle, et il est encore fait mention de scandales liés à la satire dramatique ; mais le modèle de la comédie et de la tragédie à l'antique qui échappent à la censure s'impose sur les planches des collèges parisiens », Mathieu Ferrand, « “Et de ne jouer n'en peut venir que bien”. L'interdiction et le contrôle du théâtre universitaire à Paris (1450-1550) », dans *La Permission et la Sanction. Théories légales et pratiques du théâtre (XIV^e-XVII^e siècle)*, dir. M. Bouhaïk-Gironès, J. Koopmans et K. Lavéant, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 102-103.

³⁴ Aurore Evain, *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 25, puis p. 51-75.

actrices de monter sur la scène et d'avoir un succès important à partir des années 1630³⁵. Néanmoins, il ne faut pas inverser la perspective : même en tragédie, étant donné l'importance des représentations de collège, le jeu masculin reste probablement majoritaire : quelles sont dès lors les conséquences du travestissement pour le spectateur ?

c. *Le travestissement*

Pour expliquer la moindre présence des femmes en comédie, Madeleine Lazard évoque d'abord un problème de décence mais développe ensuite la possibilité que le travestissement accroisse le comique du jeu de l'acteur, ce qui nous paraît plus convainquant, mais problématique pour la tragédie³⁶ : si le travestissement est en soi un vecteur du rire, peut-il avoir le même effet en tragédie ? La Bible n'interdit pas le théâtre mais le *Deutéronome* est en revanche formel quant à la condamnation du travestissement³⁷. Cette interdiction trouve d'ailleurs un écho dans notre corpus, puisque *L'histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy* évoque, parmi les chefs d'accusation prononcés à l'encontre de Jeanne, le travestissement de la jeune fille, qui s'est travestie en homme pour venir trouver le roi. C'est même sur cette question que s'ouvre la tragédie, comme si Fronton voyait d'emblée la nécessité d'en disculper Jeanne, ou plutôt d'expliquer sa transgression. Jeanne entre en effet sur scène sur ces mots :

Que dois-je faire donc ? quelle ame tant humaine
Me mettra hors d'erreur et m'ostera de peine ?
Hélas, hé ! dois-je donc tout ordre pervertir ?
Dois-je oubliant mon sexe en homme me vestir
Pour ensuyvir ainsi une nouvelle vie,
Et pour bien tost de tous me sentir poursuyvie
D'accusation juste et d'avoir imposé
Une chose non vraye en ayant trop osé ?
Mais d'aultre part fault-il que pour crainte des hommes
Nous ne croyons à Dieu, duquel l'œuvre nous sommes ?³⁸

Nous avons pu observer que la tragédie disculpe largement Jeanne, et fait d'elle un miracle voulu par Dieu. Néanmoins, le travestissement n'en est pas pour autant justifié, puisqu'il n'est possible que dans le cadre de l'exception miraculeuse nécessaire à la victoire des Français sur l'Angleterre. Le travestissement est donc compris, du moins dans la Bible et ici dans la tragédie du Jésuite Fronton du Duc, comme une perversion de l'ordre naturel des choses. Ce

³⁵ Voir notamment *ibid.*, p. 68-72.

³⁶ Madeleine Lazard, « Comédiennes et rôles féminins dans la comédie française du XVI^e siècle », *op. cit.*, p. 365-368.

³⁷ *Deutéronome*, 22, 5 : « La femme n'aura point les habitz de l'homme, et l'homme ne vestira point les vestements de la femme. Car quiconque faict ce, il est abomination au Seigneur ton Dieu », *La bible qui est toute la sainte esriture*, *op. cit.*, fol. k4r^o.

jugement ne semble pas avoir eu de conséquences sociales réelles à l'époque : de nombreux jeunes hommes jouent des rôles féminins notamment dans le cadre du collège. D'après le témoignage de Pasquier, La Péruse aurait joué dans *Cleopatre captive* :

Quant à la Comedie et Tragedie, nous en devons le premier plant à Estienne Jodelle [...] Il fit deux Tragedies, La Cleopatre et la Didon, et deux comedies, la Rencontre et l'Eugene. [...] Ceste Comedie, et la Cleopatre furent representées devant le Roy Henry à Paris en l'Hostel de Reims, avec un grand applaudissement de toute la compagnie : Et depuis encore au College de Boncour, où toutes les fenestres estoient tapissées d'une infinité de personnages d'honneur, et la Cour si pleine d'escoliers que les portes du College en regorgeoient. Je le dis comme celui qui y estois present, avec le grand Tornebus en une mesme chambre. Et les entreparleurs estoient tous hommes de nom : Car mesme Remy Belleau et Jean de la Peruse jouoient les principaux roullets. Tant estoit lors en reputation Jodelle envers eux. Je ne voy point qu'apres luy beaucoup de personnes ayent embrassé la Comedie : Jean de Baif en fit une sous le nom de Taillebras, qui est entre ses Poëmes : Et la Peruse une Tragedie sous le nom de Medée, qui n'estoit point trop descousüe, et toutefois par mal-heur, elle n'a esté accompagnée de la faveur qu'elle meritoit.³⁹

La rumeur voudrait que Jodelle lui-même ait joué le rôle de Cléopâtre⁴⁰. Mais dès lors,

*What did audiences see when they went to theatre, the female character or the boy beneath the dress ?*⁴¹

Pour Stephen Orgel, le fait que des hommes se travestissent temporairement le temps du jeu marque le « trouble dans le genre » constitutif du moment de la Renaissance. Il conclut :

*Theatre here holds the mirror up to nature – or more precisely, to culture : this is a world in which masculinity is always in question. In the discourses of patriarchy, gender is the least certain of boundaries. [...] Women might be not objects but subjects, not the other but the self.*⁴²

Ainsi, le travestissement théâtral rendrait compte des troubles plus généraux du masculin, mais en excluant en partie les femmes de la réflexion engagée sur la scène, puisque le féminin ne servirait qu'à définir le masculin. En outre, ce travestissement aurait pu avoir un impact sur la perception des personnages représentés :

³⁸ Fronton du Duc, *L'histoire tragique de la Pucelle*, op. cit., fol. 6.

³⁹ Étienne Pasquier, *Recherches de La France* [1560], éd. M.-M. Fragonard et F. Roudaut, Paris, Champion, 1996, VII, chapitre VI « De la grande flotte de Poëtes que produisit le regne du Roy Henry deuxième, et de la nouvelle forme de Poësie par eux introduite », p. 1416-1417.

⁴⁰ Georges Lote écrit par exemple : « Au XVI^e siècle, c'est Jodelle lui-même qui joua le rôle de Cléopâtre dans la première tragédie française, dont il était l'auteur », Georges Lote, op. cit., p. 220. Voir encore Virginia Scott, *Women on the stage in Early Modern France*, op. cit., p. 82-83.

⁴¹ Stephen Orgel, *Impersonations. The performance of gender in Shakespeare's England*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1996, p. 31 : « Que voyaient les spectateurs lorsqu'ils allaient au théâtre, le personnage féminin ou le garçon sous la robe ? » (notre traduction).

⁴² Stephen Orgel, op. cit., p. 129 : « Le théâtre ici tend un miroir à la nature – ou, plus précisément, à la culture : c'est un monde dans lequel la masculinité est toujours en question. Dans les discours du monde patriarcal, le genre est la moins certaine des frontières. [...] Les femmes pourraient être non des objets mais des sujets, non

*How does the male actor signal to the audience that he is playing a female character ? Besides wearing the female costume (with short tunic) and the female mask (with long hair), he might have indicated gender through gesture, movement and intonation. In considering this portrayal, it is important to remember that the notion of the female derived from the male point of view, which remained alien to female experience and reflected the perspective of the gendered opposite.*⁴³

Pour Sue-Ellen Case, l'incarnation masculine des femmes ne peut conduire qu'à la communication de clichés sur les femmes, puisque les signes mêmes qui différencient les personnages masculins des personnages féminins lorsqu'ils sont joués par des hommes ne peuvent qu'être caricaturaux. Elle écrit encore à propos des femmes :

*They function only to provide the limits of the male subject, which help to complete his outline, or they illustrate differences from him, which highlight his qualities. Once more, women are invisible. [...] In this way, they are subjects of tragic action only in so far as they might help to define the male character.*⁴⁴

Cette perspective reste peut-être moderne, et peut-être trop radicale pour notre corpus : même jouées par des hommes, les tragédies mettent en scène des personnages féminins forts, qui devaient être perçus comme tels par les spectateurs. Certes, l'acteur peut se transformer en femme durant le temps de la représentation, mais cela signifie-t-il qu'un homme peut se faire passer pour une femme ? Cette question engage celle de la vraisemblance, dont nous avons vu qu'elle n'est pas une catégorie opérante au XVI^e siècle⁴⁵ ; ce théâtre repose sur la mise à distance du spectateur bien plus que sur la mise en place d'une illusion. Dès lors, l'incarnation masculine des héroïnes tragiques ne poserait pas de problème, parce que les spectateurs y sont habitués et parce que ce théâtre n'est pas fondé sur une illusion. De plus, les femmes sont-elles parfaitement exclues de la représentation si la distribution est entièrement masculine ? Là encore, il faut peut-être avoir une perception plus nuancée du spectacle théâtral. Des femmes ont pu assister aux spectacles, y compris dans les collèges, et ont pu se sentir concernées, par exemple par l'appel de Médée à la fin de la pièce de La Péruse. Peut-être nos

l'autre mais soi » (notre traduction). C'est aussi l'interprétation de Dymna Callaghan, dans *Shakespeare without women*, op. cit., p. 13.

⁴³ Sue Ellen Case, *Feminism and theatre*, Basingstoke, MacMillan, 1988, p. 11 : « Comment l'acteur masculin signale-t-il au public qu'il incarne un personnage féminin ? Au-delà du costume (la tunique courte) et du masque de femme (les cheveux longs), il a pu indiquer le genre par ses gestes, ses mouvements, son intonation. Considérant ce portrait, il faut se souvenir que la notion de féminin dérivait du point de vue masculin, qui restait étranger à l'expérience des femmes et reflétait sa perspective sur le sexe opposé » (notre traduction).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 16. « Elles ne servent qu'à dessiner les limites du sujet masculin, ce qui aide à en dresser les contours, ou elles illustrent ce qui les différencie du sujet masculin pour en souligner les qualités. Une fois de plus, les femmes sont invisibles. [...] En ce sens, elles ne sont les sujets de l'action tragique que pour aider à définir le personnage masculin » (notre traduction).

⁴⁵ Voir *supra*, 1^{ère} partie, note n°190, p. 69.

yeux de modernes nous empêchent-ils de comprendre les conséquences que le travestissement pouvait avoir sur la perception du spectacle par les spectateurs.

Les actrices étaient présentes, n'étaient probablement pas encore problématiques sur le plan de la décence, mais n'étaient pas majoritaires sur la scène tragique, ce qui infléchit en partie le sens du spectacle. Il reste difficile, plusieurs siècles plus tard, d'envisager pleinement l'effet de cette incarnation masculine de certains personnages féminins. Néanmoins, il semblerait fautif de considérer que cette incarnation masculine, qui n'était de toute façon pas une règle absolue, aurait amoindri la différence entre les personnages masculins et les personnages féminins aux yeux des spectateurs, dont nous allons désormais interroger les spécificités spectaculaires.

2. Les femmes et le problème spectacle de la douleur

La « plainte » est la première modalité spectaculaire de la présence des femmes. Les personnages peuvent être associés au spectacle de la douleur de deux manières : soit ils subissent la violence et sont l'objet de la plainte d'autres personnages, soit ils se lamentent et expriment leur propre douleur.

a. Le scandale du meurtre des femmes

i. *La Tragédie du sac de Cabrières* ou les femmes martyrs

Dans *La Tragédie du sac de Cabrières*, les femmes n'ont que peu de place dans l'action. Cette pièce est une tragédie de circonstances qui représente d'un point de vue protestant le massacre de Cabrières, occupée par des Vaudois et assiégée par des Catholiques, qui a eu lieu quelques années auparavant⁴⁶. Aucune femme n'apparaît dans la liste des

⁴⁶ En ce sens, elle relève également de la littérature militante, puisque son objectif est de représenter l'événement d'après un point de vue singulier qu'il s'agit de promouvoir par la représentation. Ces deux traits, de littérature de circonstances et de littérature militante, ne sont pas toujours présents en même temps : *La Soltane* de Bounin ou encore *Philanira* représentent des sujets issus de la réalité contemporaine mais ne sont pas particulièrement militants. À l'inverse, des tragédies militantes comme *Josias* de Philone, ou encore les tragédies de Bèze ou de Des Mesures passent par une représentation indirecte. L'événement représenté ici, qui précède les guerres de religion en tant que telles, a lieu le 19 avril 1545, lorsqu'une armée de quatre à cinq mille hommes assiège Cabrières d'Avignon, citadelle que les Vaudois ont soustraite à la Légion Pontificale et transformée en château fort. Les quelques six cents assiégés résistent un jour et une nuit mais rendent finalement leur ville au capitaine Polin, Antoine Escalin des Aymars, baron de La Garde, favori de François I^{er}. Ce premier événement est suivi d'une vague de destructions et d'assassinats perpétrés durant plus d'un mois dans toute la Provence. En 1554, Jean Crespin écrit une histoire de ce sac, qui est *a priori* la source principale de la tragédie, et qui présente une même intention confessionnelle. La représentation de ces faits engage une intention polémique, puisqu'ils ont déclenché un scandale immédiat : les cantons suisses ont demandé au roi de désavouer cet acte, ce qu'il refusa de faire : il avait bien ratifié l'expédition militaire. Un procès public se tint en 1551, sous le règne de Henri II, les accusés en sortirent blanchis, mais ce procès fit connaître les événements au public. En outre, la tragédie se concentre sur le seul événement où les Vaudois ont résisté par les armes. Enfin, la pièce modifie certains

personnages de l'édition de 1927⁴⁷ ; sur les 1780 vers de cette tragédie, aucun n'est directement prononcé par une femme. La liste de personnages de l'édition de Daniela Boccassini s'achève néanmoins par cette mention : « (La femme et l'enfant du Maire) »⁴⁸. La parenthèse note syntaxiquement un décrochage énonciatif, qui rend compte du statut particulier des femmes dans la pièce. Les femmes n'ont aucune place dans l'intrigue principale : qu'elles soient sur la scène ou qu'elles fassent partie du récit, elles sont toujours déjà mortes. Cependant, elles sont plus importantes qu'il n'y paraît au premier abord.

Le contexte de la pièce est guerrier, mais il s'agit moins d'un affrontement de deux armées – excepté l'assaut dont les Catholiques font le récit dans la première séquence⁴⁹ – que d'un massacre de civils⁵⁰. Dès la séquence 1, les Vaudois ont remporté une victoire militaire en repoussant l'assaut, mais d'Oppède répète sa volonté de faire un massacre :

D'Oppède. Car j'ay juré que vif nul n'en échappera ;
Hommes, femmes, enfans : tout meurtri y sera !⁵¹

La juxtaposition asyndétique des noms « hommes, femmes, enfans » et sa reprise par le pronom *tout* ont vocation à peindre la cruauté de D'Oppède⁵², dans l'optique militante de l'auteur. Lorsque les soldats marquent une réticence à tuer femmes et enfans, d'Oppède insiste :

Et de crier plus fort que cesse, entre les armes,
L'esgard de l'âge ou sexe, ou des pleurs, et des larmes.⁵³

Chez Crespin, la source, nous trouvons une mention équivalente, non dans les propos rapportés de D'Oppède, mais dans le récit du narrateur :

Les capitaines des ruffiens d'Avignon, et brigandeaux du Comté, entrèrent
en l'Eglise de Cabrières, où il y avoit plusieurs anciens, femmes et enfans :

événements, en représentant notamment les chefs vaudois brûlés au bûcher alors qu'ils furent historiquement faits prisonniers. Voir Daniela Boccassini, « Introduction », dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, 3, *op. cit.*, p. 211.

⁴⁷ Anonyme, *La Tragédie du sac de Cabrières*, éd. F. Benoit et J. Vianey, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁸ Anonyme, *La Tragédie du sac de Cabrières*, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, 3, *op. cit.*, p. 222.

⁴⁹ La tragédie n'est pas découpée en actes mais présente cinq séquences, entrecoupées par un chœur. Sur la structure de la pièce, voir Olivier Millet, « Vérité et mensonge dans la *Tragédie du sac de Cabrières* : une dramaturgie de la parole en action », *op. cit.*

⁵⁰ Sur la représentation du massacre, on se reportera à Alain Cullière, « La Saint-Barthélemy au théâtre. De Chantelouve à Baculard d'Arnaud », dans *L'Écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe. Des mondes antiques à l'aube du XXI^e siècle*, dir. G. Nauroy, Bern/Berlin..., Peter Lang, p. 121-152. Il analyse la pièce de Chantelouve et non celle du sac de Cabrières, néanmoins il définit des traits du massacre qui nous semblent également pertinents ici. Il insiste notamment sur la rupture que constitue le massacre dans l'histoire événementielle : c'est bien le rôle qu'a la découverte des meurtres dans la pièce que nous étudions.

⁵¹ Anonyme, *La Tragédie du sac de Cabrières*, éd. F. Benoit et J. Vianey, *op. cit.*, p. 38.

⁵² Pour une vision plus nuancée de D'Oppède, qui présente dans la pièce un itinéraire qui le conduit vers la cruauté, on consultera Charles-Louis Morand Métivier, « La Construction de la Masculinité dans la *Tragédie du Sac de Cabrières* : Le Cas d'Oppède », *op. cit.*

⁵³ Anonyme, *La Tragédie du sac de Cabrières*, *op. cit.*, p. 88.

et là aussi fut fait une merveilleuse cruauté et occision de tous, sans avoir aucun esgard à l'aage ny au sexe. Dont le nombre de ceux qui ont esté si inhumainement meurtris, a esté d'environ huit cent personnes, tant hommes que femmes et enfans.⁵⁴

La mention est double : la proposition « sans avoir aucun esgard à l'aage ny au sexe » est renforcée par le syntagme « tant hommes que femmes et enfans » dans la deuxième phrase. Nous dénombrons sept mentions du meurtre des femmes dans le récit de Crespin, associées à l'affirmation de la cruauté des Catholiques. Le dramaturge reprend ce jugement mais le dramatise en plaçant dans la bouche de D'Oppède l'ordre de tuer les femmes. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre les morts féminines : l'objectif est de dresser le portrait de cruels Catholiques face aux Vaudois « inhumainement meurtris ».

La première mort pathétique est celle de la femme du maire, à la séquence 4. Polin, convaincu par les mensonges de D'Oppède, a persuadé les Vaudois de cesser le combat et de faire confiance aux Catholiques : ceux-ci acceptent l'accord, pensant être en sécurité. Cependant les Vaudois, représentés par le Maire et le Syndic, rencontrent, contrairement à leurs attentes, le « spectacle étrange » de la mort :

Synd. Mais qu'est-ce que je voy ? qu'est cela dans la fange ?
O rencontre incroyable ! hélas, spectacle estrange !
Maire. Hélas ! et qu'est cecy ? mon Dieu, le cœur me fend.
C'est une femme morte embrassant son enfant,
Lequel encore vif, de sa petite bouche
Veut prendre le tetton ; de peur qu'il ne le touche
De l'un des bras la mère, hélas, sans sentiment
Semble le reculer du mortel aliment.
Aussi comme craignant que de fain il ne meure
(Que signe d'un tel soin après la mort demeure !),
Semble de l'autre bras l'approcher de son sein,
Pour du sang luy esteindre et sa soif et sa fain.
S'il ne tette il mourra et s'il tette une morte.
Voire la mort aussi, par l'une ou l'autre sorte
Il ne peut eschapper. Elle morte, en ce point,
Veut qu'il la tette, veut qu'il ne la tette point.
Synd. J'en ay un dont ma femme est la mère et nourrice :
De mère elle fera vers cestuy-ci office.⁵⁵

Le meurtre des femmes est le comble du scandale, et sa première marque, puisque c'est ici que les Vaudois comprennent la tromperie des Catholiques et entrent dans l'horreur du massacre. La surprise de la mort entraîne d'abord une réaction de déni de la part du syndic, qui s'interroge sur la nature de la vision (« Qu'est cela »). Le pathétique se construit autour du

⁵⁴ Jean Crespin, *Histoire mémorable de la sécution et saccagement du peuple de Merindol et Cabrières et autre circon-voisins, appelez Vaudois*, sl, sn, 1556, fol. 109. [Consulté le 06/06/2017. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1043725f.r=jean%20crespin>].

⁵⁵ Anonyme, *La Tragédie du sac de Cabrières*, op. cit., p. 80-81.

tableau de l'allaitement et de l'ambivalence du lait maternel, indispensable à la vie du bébé, mais également instrument de sa mort. L'événement, qui transforme le lait maternel en poison, est contre-nature – si le syndic trouve apparemment une solution pour sauver l'enfant, il découvrira plus loin que son épouse est une autre victime du massacre, si bien que l'enfant est condamné. L'horreur prend cependant une autre dimension dans les vers qui suivent :

Maire. O puissance divine, à qui fais-tu la guerre
Las, à qui en veux-tu ? à un seul ver de terre.
Hélas ! hélas ! voici un trop cruel départ.
Synd. Quel ennuy vous saisit et vous tourmente à part ?
Maire. C'est icy mon enfant ; cette morte est ma femme.
Chœur. Cela n'est rien. Voyez, Cabrière est toute en flamme.⁵⁶

Pour le maire, la découverte de l'horreur se fait en deux temps, le deuxième étant ouvert par une reconnaissance dramatique : c'est dans le jeu des déterminants, dans le passage de l'indéfini puis du démonstratif (« cette morte ») au possessif (« mon enfant », « ma femme ») que l'horreur du drame prend place⁵⁷. L'image de l'enfant qui tente de téter le sein de sa mère morte provient de Crespin :

Car la plupart des pauvres laboureurs, sans resistance furent tuez et meurtris, femmes et filles violées, femmes grosses et petis enfans nais et à naistre, tuez et meurtris ; les mammeles à plusieurs femmes coupes, qui allettoyent leurs petis enfans, mourans de faim, joignans les mammelles de leurs meres, qui estoient mortes. Et ne fut jamais veu une telle cruauté et tyrannie. Tout a esté pillé, bruslé et saccagé.⁵⁸

Le dramaturge trouve l'image chez sa source, mais il donne à l'événement plus de place, et surtout, il le particularise, en identifiant une victime comme l'épouse de l'un des personnages de la pièce, en la sortant donc d'un anonymat moins pathétique. La description proposée par le maire doit *a priori* être redoublée par la vision effective du tableau sur la scène, qui fait que le spectateur le découvre en même temps que les Vaudois. Si la surprise du massacre n'en est pas une pour le spectateur, averti depuis la séquence 1 de la tromperie des Catholiques, il y a pour lui aussi coup de théâtre lorsque le Maire identifie sa femme parmi les victimes. La qualification initiale de la scène comme un « spectacle étrange » a donc plusieurs implications : l'adjectif « étrange » rend compte de la surprise des Vaudois, du caractère monstrueux de l'évènement qui fait de la morte une mère infanticide malgré elle ; mais finalement, le spectacle est faussement « étrange », puisque cette morte est la plus familière

⁵⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁷ Sur la reconnaissance dans l'histoire du théâtre occidental, nous renvoyons à Terence Cave, *Recognitions*, *op. cit.*, qui n'a pas étudié ce concept pour le théâtre français de la Renaissance. Ce théâtre, qui n'est pas avant tout aristotélicien, ne s'interdit pas ce procédé mais ne fait pas de la reconnaissance une étape obligée du *muthos* ; le Maire passe ici de l'ignorance à la reconnaissance, mais cet épisode n'est que l'entrée dans l'horreur, qui se poursuit avec les épisodes que nous allons étudier.

possible pour le maire. Il n'est pas non plus anodin que le terme de « spectacle » apparaisse à ce moment-là : cette séquence, construite autour de la découverte d'une morte, est particulièrement marquante sur le plan scénique et reste une exception dans le corpus.

Une autre mort féminine dans la pièce franchit une nouvelle étape, puisque nous passons du « spectacle étrange » au « martyr ». La séquence 5 est consacrée en large part au récit du massacre fait par Polin, coupable d'y avoir participé malgré lui. Or, pendant le récit, le spectateur comprend que d'Oppède a réalisé son vœu :

Polin. J'y cours : hélas ! c'estoyent raptz et violemens
Des filles que faisait Panisse dans le temple
Puis vives les brusloit.⁵⁹

Les « filles » sont compléments des noms « raptz » et « violemens », puis, par le pronom anaphorique « les », COD de « brusloit ». Avant ce passage, Polin rapporte la mort de la femme du Syndic, qui fait diptyque avec celle du Maire. Cette fois, la morte n'est pas sur scène, et le pathétique ne réside plus dans la découverte du corps mais, plus classiquement, dans l'écoute du récit du sacrifice par le mari de la femme assassinée :

Polin. D'Oppède voit de loin
Vostre femme, Syndicq', qui cachoit en un coin
Vostre petit enfant. Il y court tout sur l'heure,
Le fait chercher, à fin que l'un et l'autre meure.
La mère pour son fils se présente à la mort,
Priant et repriant, entre ses bras le sort
Et luy dit, le voyant qu'il se prenoit à rire :
« Si vous ne cognoissez vostre prochain martyre,
« Voyez que vostre mère en pleurs et larmes fond.
« Hélas, mignon ! autant vos petits yeux en font,
« Faites bas le petit, et par vostre innocence
« Impuissante à parler, par vostre contenance,
« Des larmes de vos yeux, de vos tendrettes mains,
« Priez Messieurs, mignon, d'estre envers vous humains.⁶⁰

Le pathétique se construit en partie sur l'ignorance et l'incompréhension de l'enfant, qui « rit » alors qu'il est sur le point de mourir. Par le discours direct retranscrit par Polin, le spectateur entend la voix de la mère, qui conserve l'espoir que d'Oppède sauve son enfant. Polin poursuit :

Mais quoy ! la cruauté en lieu d'estre arrestée,
S'enflamma de plus fort par pitié irritée.
Ce que la mère obtient, première elle mourra,
Puis son enfant le tiers ; le père souffrira
L'enfant pour estre yssu de diabolique secte :

⁵⁸ *Histoire mémorable de la sécution...*, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁹ Anonyme, *La Tragédie du sac de Cabrières*, *op. cit.*, p. 87. Sur la pratique du viol durant les guerres de religion, voir également François de Chantelouve, *La Tragédie de feu Gaspar de Colligni*, *op. cit.*, fol. 17.

⁶⁰ Anonyme, *La Tragédie du sac de Cabrières*, *op. cit.*, p. 86.

L'engeance des serpens en l'œuf mesme est infecte.
Synd. Nous sommes donc serpens, puisqu'en Dieu nous croyons ?
Et nos petits enfants sont œufs de scorpion.⁶¹

Si le Syndic exprime son indignation face au blasphématoire d'Oppède, qui n'éprouve aucune pitié face au spectacle d'une mère et de son enfant, Polin poursuit en rapportant au discours direct un dialogue entre ce dernier et l'épouse du syndic :

Polin. On le verroit, dit-il, qui les laisserait croistre.
« Mère, il poursuyt, veux-tu le Pape reconnoistre
« Pour celui qui nous peut absoudre et condamner,
« Et ainsi comme Dieu nous sauver et damner,
« Et ton fils ne sera pour ce coup mis en cendre ».
Mais vostre femme, au lieu d'une telle offre prendre :
« Mon fils, dit-elle, meure, et mon mary et moy
« Plutost que renoncer, ô seul Sauveur, ta foy ».⁶²

Cette fois, la femme aurait pu sauver sa vie et celle de son enfant en reniant sa foi ; elle refuse et meurt donc au nom de Dieu :

Le meschant forcenné de veoir un tel courage,
Les fait jetter au feu pour esteindre sa rage.
La mère s'escriant : « Mon fils, ô double deuil !
« Ceste flamme sera de nous deux un cercueil.
« Petit tesmoin de Christ dans cette flambe horrible
« Vous bruslez avec moy, sentant la mort terrible. »
Ainsi tous deux bruslant sont morts pour Jesu-Christ.
Maire. Et le Seigneur au ciel a receu leur esprit.
Synd. Pour le règne de Christ, ô tendre créature,
Mon fils tu as souffert petit la mort bien dure.
Ma fidelle compaigne a monsté par effet
Que chrestienne elle estoit de parole et de fait.⁶³

Là où nous observions une femme présente mais silencieuse, car morte, à la séquence 4, nous entendons désormais une femme absente de la scène mais dont les paroles résonnent sur scène. La différence entre les deux scènes de mort féminine tient cependant autant aux modalités de la mort qu'à celles de sa représentation : ici, la mort féminine est pathétique mais également héroïque, puisque le sacrifice est librement accepté. Le dramaturge utilise un ressort traditionnel en tragédie et le réoriente dans une perspective religieuse, celle du « martyr ». Le terme apparaît dans le discours direct de la mère, par le syntagme « petit témoin de Christ » – selon l'étymologie grecque du terme de martyr, celle de *témoignage*. La mère désigne son fils, et non elle-même, comme martyr. Cependant, c'est elle qui accepte le sacrifice et, dans la pièce, les femmes sont apparemment les premiers martyrs. Le terme apparaît dans la bouche de Polin lorsqu'il fait marche arrière et estime que le sang des martyrs

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 86-87.

convaincra le roi que les Catholiques ont mal agi ; le chœur semble désigner la femme du maire comme une martyre puisqu'il évoque une « famille de martyrs »⁶⁴. Surtout, le terme apparaît plus loin, toujours dans le récit que Polin donne du massacre. Il rapporte alors un événement particulier, au cours duquel d'Oppède enferme les femmes dans une grange :

Polin. En ce lieu il enserre avec les femmes grosses
Les autres, vierges (las ! quelles heureuses noces !)
Puis il y met le feu. Or ainsi que brusloyeent
Là-dedens ces martyrs, les mères qui vouloyent
Bien monstrier que l'amour qu'à tous apprend nature
Ne pourroit estre esteint par une mort si dure,
Toutes, faisans chemin par où le feu se fend,
Poulsent et jectent hors chascune leur enfant.
» Le trop grand amour nuyt, car les mères bruslantes,
En pensant les sauver des flammes violentes,
Pour une seule mort deux fois les font mourir ;
Là, ce monstre escumant encontr'eux vient courir,
Et à grands coups de pique et corps et bras leur perse,
Et my-rostis, sanglans, dans le feu les renverse.
Ainsi ce petit peuple, et doux, et tendrelet,
Ce petit peuple, hélas ! petit peuple de lait,
Par glaive et feu est mort, chascun sur les mammelles
Qui l'avoient allaité : un petit poulx en elles,
Dans la flambe aperceu, monstroient leurs grands douleurs,
Non point pour leur mort propre, ains pour celle des leurs :
Leurs bouches et leurs bras, qui dedans la fournaise
Embrassoyent leurs petits, en gros charbons de braise
Elles ont veu changer, puis tous leurs corps en feu,
Aveques leurs enfans ont plus senty que veu.⁶⁵

L'effroi provient à nouveau du tableau du féminin et de la maternité : les femmes enfermées sont vierges, enceintes, ou accompagnées d'enfants. Cette fois, les femmes essaient désespérément de sauver leurs enfants, mais ironiquement, cette tentative aggrave le sort des enfants, qui subissent un double tourment : ils meurent à la fois par le feu et par les armes. Ce récit est travaillé par l'horreur : l'écriture est particulièrement visuelle et fait dominer le sang et le feu (les enfants sont « my-rostis, sanglans »), et le portrait de D'Oppède, décrit comme un « monstre écumant », est particulièrement noir. Le chœur propose alors un commentaire généralisant :

Chœur. Povres femmes, pourquoy avez-vous esté mères ?
N'ayant jamais conceu, vos morts seroyent légères.
Car vous n'eussiez point veus avec vous dans les feus
Brusler cruellement vos enfans et neveux :
Ne vos enfans ne vous ne feussiez morts ensemble.
Polin. La mort de leurs maris à la leur ne ressemble [...].⁶⁶

⁶³ *Ibid.*, p. 87.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 73 et 85.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 88-89.

La mort des maris, qu'il raconte à la suite de ses vers, est différente puisqu'elle est guerrière : Polin sépare le rôle des hommes et le rôle des femmes dans cette guerre civile. Selon l'opposition mise en valeur à la rime, le statut de mère empêche la mort légère : la souffrance morale des femmes, issue de leur deuil, forge plus que leur souffrance physique le pathétique de la scène. Cet épisode, l'auteur anonyme peut l'avoir trouvé chez Crespin :

Le Seigneur de Pourriers, gendre d'Oppede, estoit le plus vaillant à faire ce beau massacre : et pour complaire à son beau-pere, s'esbatoit à tuer les morts : ostant à l'un la teste de dessus les espauls, à l'autre coupoit bras et jambes. Apres le President d'Oppede fit prendre trente six ou quarante femmes : entre lesquelles y en avoit plusieurs enceintes : et les fit enfermer dans une grange, et puis fit mettre le feu aux quatre coings. Et quand aucunes pour fuir la flamme du feu vouloyent sortir, elles estoyent repoussées au feu à grans coups de piques et halebardes.⁶⁷

Plusieurs éléments sont communs : la grange dans laquelle on enferme des femmes, dont « plusieurs enceintes », et le feu. Chez Crespin cependant, les femmes tentent de sortir de la grange elles-mêmes, et non de faire sortir leurs enfants, si bien que ce sont elles qui subissent les « grans coups de piques ». Le dramaturge insiste davantage que Crespin sur l'abnégation maternelle. Sur le plan énonciatif, la focalisation reste externe aux femmes chez Crespin, tandis que le dramaturge se place du point de vue des femmes, puisque Polin évoque ce qu'elles ont « vu » et interprète leur souffrance comme étant conséquence « non point [de] leur mort propre, ains [de] celles des leurs ». Chez Crespin, ce premier récit du narrateur est complété par un second, qui se trouverait dans la retranscription d'une lettre d'un témoin :

Les trente femmes, dont la pluspart estoyent grosses, furent mises et enfermées en une grange, ou lon mit le feu pour les brusler. Ces pources femmes crioient si piteusement, qu'un soldat fut curieux de les voir, et leur ouvrit la porte. Lesquelles, comme elles sortoyent à la foule, le dit President fit tuer et mettre en pieces : et jusques à faire ouvrir les ventres des meres, et fouler aux pieds les petis enfans estans dedens leurs ventres [...].⁶⁸

Le déroulement des faits est initialement identique (des femmes, dont non seulement « plusieurs » mais même « la pluspart » sont enceintes, sont brûlées vives dans la grange), mais le dénouement diffère : le dramaturge se passe de l'image de l'éventration des femmes enceintes mais ajoute celles des femmes qui occasionnent une double mort à leurs enfants en tentant de les sauver. Si la représentation de la cruauté de D'Oppède s'appuie en grande partie sur des scènes de féminicide, c'est parce que le combat est inégal : celles-ci sont physiquement plus faibles et ne sont pas armées. Pourtant, cette faiblesse se renverse dès lors que l'on considère que, pour cette raison même qu'elles ne peuvent se défendre, les femmes

⁶⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁷ *Histoire mémorable de la sécution et saccagement du peuple de Merindol et Cabrières*, op. cit., p. 108.

deviennent des martyrs. Le martyre est témoignage, comme le comprend la femme du Syndic. Dès lors, ces multiples morts féminines encouragent les hommes eux-mêmes à aller mourir à la fin de la tragédie, comme l'explique le Maire :

Maire. La constance des morts, la peur en hardiesse
Nous change et fait aller mourir en grande liesse.⁶⁹

Les femmes inspirent de la « hardiesse » à leurs époux. À la toute fin de la tragédie, le chœur appelle encore à la transmission :

Chœur. Fay pour un Cabrière et pour un Mérindol
Naistre et fleurir tousjours mill'égliques en France
Qui par ta vérité déchassent l'ignorance
Des François trop séduits par l'Antechrist romain.⁷⁰

Et Catderousse conclut au dernier vers :

Catderousse. Entrez au feu pour veoir s'il vous peut secourir.⁷¹

Même si c'est ironiquement, la cinquième personne du dernier vers intègre le spectateur, invité à s'imaginer en possible martyr de Dieu. La représentation du massacre de Cabrières doit faire naître des églises en France qui combattent l'Église romaine. Durant la profession de foi à l'acte III, le Syndic indique que le théâtre est bien le lieu d'une connaissance :

Synd. Par les seuls faits pourtant du tout-bon, tout-puissant,
Qui est l'enfant d'Adam de son Dieu cognoissant ?
Maire. En lieu d'y veoir bien clair, de soy notre nature
(Ignorant animal) pleine est de nuict obscure :
Synd. L'aveugle ainsi ne peut du jeu ne de l'acteur,
Bien qu'il soit au théâtre, en estre spectateur ;
Maire. Ainsi ne peut le sourd ce qu'on luy dit entendre,
Ny l'impotent manchot ce qu'on luy donne prendre.⁷²

Le Syndic et le Maire emploient une métaphore théâtrale pour représenter la condition humaine sous le signe du handicap – comme s'il manquait un sens à l'homme pour connaître Dieu. Mais dès lors, le théâtre est bien vecteur de connaissance : le Maire rappelle que le sourd n'entend pas ce qu'on lui dit et que le manchot ne peut prendre ce qu'on lui tend ; le syndic aurait pu en rester à l'idée que l'aveugle ne voit pas ce qui l'entoure, sans préciser le contenu. Il spécifie pourtant et fait du théâtre le contenu privilégié de la vision. Or, si le spectacle sert la connaissance, c'est ici par la représentation du martyre, témoignage auquel assistent d'autres témoins, dans le public, qui pourront à leur tour témoigner. Les femmes seraient absentes d'une description actantielle de la pièce, et n'ont aucun jeu sur la scène,

⁶⁸ *Ibid.*, p. 133-134.

⁶⁹ Anonyme, *La Tragédie du sac de Cabrières*, op. cit., p. 92.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 93

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, p. 61.

mais un examen approfondi des modalités de leur présence rend compte de leur importance, sur le plan scénique (le cadavre d'une morte sur la scène) ainsi que sur le plan moral et idéologique. En outre, cette présence-absence accentue le scandale de leur mort : c'est parce qu'elles sont inoffensives qu'elles devraient être épargnées par les Catholiques⁷³. Là où les personnages masculins se partagent entre hommes bons (les Vaudois, voire Polin) et mauvais (les Catholiques), les femmes, elles, sont toujours les victimes innocentes du massacre, et montrent la voie du martyre. La passivité traditionnelle des femmes est dès lors revisitée, réinterprétée dans le sens du témoignage de la foi en Dieu. Ponctuellement, le féminin et le spectacle théâtral s'allient au service de la transmission de la foi, enjeu essentiel au moment des guerres de religion. La représentation du meurtre des femmes, très rare dans le corpus, recèle ainsi des enjeux particulièrement importants dans cette pièce. Ainsi, le féminicide diffère de l'homicide, parce que, en s'attaquant à plus faible que soi, le meurtrier révèle sa cruauté, voire sa monstruosité.

ii. Les sacrifiés : spécificités genrées

Les sacrifices rendent compte d'autres différences genrées. L'écart est particulièrement sensible dans *La Troade*, où se succèdent les deux récits de sacrifice, celui d'Astyanax puis celui de Polyxène. Astyanax tout d'abord :

De tous costez il tourne et retourne ses yeux,
 Elançant la fureur : ainsi que furieux
 Se monstre un Lyonceau, bien que foiblet et tendre,
 De qui la jeune dent ne puisse encore offendre,
 S'efforce toutefois de mordre en son courroux,
 Desja sa hure il branle, et fremist à tous coups,
 Il s'enfle, il se boursoufle, en ses yeux il amasse
 Et en son cœur felon la rage et la menace.
 Ainsi ce jeune enfant coléré de se voir
 Entre ses ennemis, sujet à leur pouvoir,
 Monstroît dessus le front le despit de son ame :
 De ses deux yeux sortoit une brillante flame
 D'outrageuse rancœur, et la ferocité,
 De son pere luisoit en son front irrité.
 Ce brave naturel superbe et magnanime

⁷³ De même Polynice répond-il à Jocaste, lorsqu'elle tente de l'apaiser : « Polynice. Pour garder un Royaume, ou pour le conquérir, / Je ferois volontiers femme et enfans mourir. » (Robert Garnier, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 223v^o). Nous trouvons dans les Phéniciennes, mais chez Étéocle : « *Imperia pretio quolibet constant bene* », « A quelque prix qu'on doive la payer, la puissance n'est jamais trop chère », voir Sénèque, *Les Phéniciennes*, *op. cit.*, v. 665, p. 147. Comme l'indique Marie-Madeleine Mouflard (*op. cit.*, p. 113), Garnier entremêle ici le texte de Sénèque, modèle majoritaire de cet acte, avec des réminiscences d'Euripide, voir *Les Phéniciennes*, *op. cit.*, v. 521-523, p. 175. Dans les deux cas, Garnier ajoute la mention des femmes et des enfants). L'indifférence du personnage pour le sexe et l'âge des victimes a probablement vocation à peindre négativement Polynice.

Esmouvoit un chacun, tous l'avoyent en estime.⁷⁴

La longue comparaison au lionceau, dont la fragilité physique ne freine pas les ambitions furieuses, situe bien le jeune Astyanax du côté de la force virile au moment même de sa mort. La description du corps du lion remplace celle d'Astyanax, dont seul les « deux yeux » sont évoqués : le portrait du garçon reste donc essentiellement moral, tandis que le lionceau occupe l'espace visuel imaginaire du spectateur. Comme chez Sénèque, Astyanax « s'elance de la tour / Sur le dos des rochers »⁷⁵, c'est-à-dire qu'il transforme le sacrifice passif en suicide actif. Son corps est ensuite décrit dans son démembrement le plus sordide, par une accumulation développée par rapport à la source et qui n'est pas sans rappeler les descriptions rabelaisiennes, peut-être dans une optique de dénonciation des ravages de la guerre : son corps est « tout froissé, tout moulu, écaché / Rompu, brisé, gachy, demembré, dehaché »⁷⁶.

Dans le même acte, Talhybie rapporte le sacrifice de Polyxène⁷⁷. Tout d'abord, il raconte comme elle passe au milieu de la foule masculine :

Talhybie. Elle d'honneste honte ayant les yeux baissez
 Traverse avecques luy les escadrons pressez.
 Ceste douce beauté, dont Cyprine la douë,
 Luiست plus que de coustume en sa vermeille jouë,
 Apparoist plus divine, et nous semble son teint
 Se lustrer d'autant plus qu'il est pres d'estre esteint. [...]
 Chacun sent de la voir attendrir son courage,
 Les uns sa beauté meut, les autres son bas age,
 Aucuns vont discourant l'inconstance du sort,
 Mais tous prisent son cœur si magnanime et fort.⁷⁸

⁷⁴ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., fol. 190v°. Comme l'indique Marie-Madeleine Mouflard (op. cit., p. 57-59), la source est ici essentiellement l'acte V des *Troyennes* de Sénèque, que Garnier suit de près : « *Ut summa stetit / pro turre, vultus huc et huc acres tulit / intrepidus animo. Qualis ingentis ferae / parvus tenerque fetus et nondum potens / saevire dente jam tamen tollit minas / morsusque inanes tempat atque animis tumet : / sic ille dextra prensus hostili puer / fervet superbe, moverat vulgum ac duces / ipsumque Ulixen* » ; « Debout, / De toutes parts il porte hardiment ses regards, / Intrépide en son cœur. Tel, encor jeune et faible, / Le petit d'un grand fauve, incapable de prendre / Entre ses crocs sa proie, déjà menace, en vain / Tente de mordre à vide, et s'enfle de colère, / Ainsi ce brave enfant aux mains de l'ennemi, / Bouillant, superbe, émeut et le peuple et les chefs, / Même Ulysse », Sénèque, *Les Troyennes*, op. cit., v. 1091-199, p. 548-549. Garnier développe la description physique des effets de la colère sur le lionceau.

⁷⁵ Chez Sénèque, « *sponte desiluit sua / in media Priami regna* », « l'enfant, de lui-même, / Saute au royaume de Priam », *ibid.*, v. 1102-1103, p. 548-549.

⁷⁶ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., fol. 191r°. Chez Sénèque : « *soluta cervix silicis impulsu, caput / ruptum cerebro penitus expresso ; jacet / deforme corpus* » ; « Le choc brisa son cou sur les rochers, sa tête / Éclata, la cervelle en jaillit. Ne gît plus / qu'un corps difforme », Sénèque, *Les Troyennes*, op. cit., v. 1115-1117, p. 550-551.

⁷⁷ Voir Bruno Garnier, « Corps et rite sacrificiel dans la tragédie française du XVI^e et XVII^e siècles : l'exemple de la fable de Polyxène », op. cit., p. 175-193, et Olivier Millet, « La représentation du corps souffrant dans la tragédie humaniste et baroque (1550-1630) », *Corpus dolens : les représentations du corps souffrant du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, dir. L. Borot, Montpellier, Presses Universitaires de Montpellier, 1998.

⁷⁸ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., fol. 193v°. Pour le sacrifice de Polyxène, comme le note Marie-Madeleine Mouflard (op. cit., p. 59), Garnier mêle les textes de Sénèque et Euripide. Pour cette première partie, il suit plutôt Sénèque : « *Ipsa dejectos gerit / vultus pudore, sed tamen fulgent genae / magisque solito splendet extremus decor, / ut esse Phoebi dulcius lumen solet / Jamjam cadentis, astra cum repetunt vices / premiturque dubius*

La beauté de Polyxène n'est pas celle du lion farouche, mais celle, « douce » et féminine, dont Vénus l'a dotée. L'insistance sur la pudeur de l'héroïne tranche également avec la fureur impuissante d'Astyanax. Néanmoins, comme le montre la fin de la citation, Polyxène n'est pas moins « magnanime » que son frère : malgré les différences, les deux personnages présentent la même force morale. Si son frère s'élance de la tour :

Elle devance Pyrrhe, et d'une franche allure
Monte au plus haut sommet de ceste sepulture.⁷⁹

Conformément à la source, Polyxène demande ensuite que les gardes ne la touchent pas, puis, pour montrer son acceptation du sacrifice :

Elle fendit sa robe avec sa blanche main,
Et jusques au nombril se descouvrit le sein :
Sa poitrine fut veuë avec ses mammelettes,
S'enflant également comme rondes pommettes.⁸⁰

Cet acte, par lequel Polyxène se dénude, n'est paradoxalement pas malséant, puisqu'il témoigne de la grande force morale de la jeune fille, qui accepte le sacrifice avec résignation.

Si un doute demeure, la fin du récit rassure sur la pudeur de la jeune fille :

Et elle, que laissoit son ame vagabonde,
Tombant dessus la face, encore eut pensement,
La mort dedans le cœur, de cheoir honnestement,
Et de ne découvrir à la tourbe nombreuse

*nocte vicina dies. / Stupet omne vulgus et fere cuncti magis / peritura laudant. Hos movet formae deus, / hos mollis aetas, hos vagae rerum vices ; / movet animus omnes fortis et leto obviis » ; « Elle arrive, yeux baissés / Par pudeur, et quand même étincelants. L'éclat / De sa beauté, plus pur à cet instant suprême, / Brille comme jamais, tel Phébus illumine / Doucement le couchant quand, ramenant les astres, / La nuit vient, et déjà vainc ses feux indécis. / Tous sont saisis. Souvent on loue plus ardemment / Qui va périr. Son noble port émeut les uns, / Les autres sa jeunesse ou sa fortune instable, / Mais tous sa force d'âme en allant à la mort », Euripide, *Les Troyennes*, op. cit., v. 1137-1146, p. 550-553.*

⁷⁹ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., fol. 194^{ro}. Garnier suit à nouveau Sénèque : « *Pyrrhum antecedit : omnium mentes tremunt ; / Mirantur ac miserantur. / Ut primum ardui sublimis montis tetigit [...]* » ; « Elle marche devant Pyrrhus. Tous les cœurs tremblent. / On l'admire, on la plaint. À peine est-elle au faite / De ce tertre escarpé [...] », v. 1147-1149, p. 552-553.

⁸⁰ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., fol. 194^{ro}. Les versions sénéquienne et euripidéenne du sacrifice sont assez proches, elles insistent toutes deux sur la magnanimité de Polyxène qui accepte franchement la mort, ce qui se manifeste dans les deux cas par la présentation du sein. Néanmoins, l'évocation est plus détaillée chez Euripide, et c'est bien lui que suit Garnier. Voir Euripide, *Hécube*, op. cit., v. 545-570, p. 45-47. Voici la traduction de Bochetel, plus proche encore d'Euripide : lorsque Talthybius « recite [...] la forme du sacrifice », comme l'indique la didascalie (Guillaume Bochetel, *Hecuba*, op. cit., fol. 35), il rapporte la constance magnanime de la jeune fille, qui accepte héroïquement le sacrifice, mais insiste également sur la beauté de son corps, d'abord parce que Polyxène refuse que les gardes la touchent : « Bien volontiers je meurs : et pourtant n'approchez / De moy pour me tenir, n'y a mon corps touchez : / Car d'asseuré courage et ferme volonté / Ce mien col vous sera franchement présenté », (*ibid.*, fol. 36). De même, elle présente ensuite au bourreau son sein qu'elle dénude : « Elle apres son surcot commence a deux mains prendre / Au plus hault de son pis, et en deux pars le fendre, / Demonstrant nud son sain, et ses blanches mamelles / Si belles que d'image on les peult dire telles. / Les genouls met en terre, et sur ce a referé / Ces derniers mots piteux, dont maint homme a pleuré : / Regarde jouvenceau ou bon te semblera / Le tien coup adresser, si ce pis te plaira, / Ton glaive y soit fiché : ou si plus désirée / La blanche gorge estoit, elle t'est préparée » (*Ibid.*, fol. 37). Enfin, Pyrrhus la tue et « neantmoins en mourant, / Ce que l'honneur touchoit tres bien rememorant, / Eut le soing de couvrir ce que dames ont cher, / Et que l'honnesteté veult aux hommes cacher » (*Ibid.*).

De son corps estendu chose qui fut honteuse.

L'honneur est sauf : l'héroïne ne s'est dénudée que pour faciliter le travail de son bourreau, mais elle se recouvre dès lors que celui-ci est accompli. La présentation du sein, qui se fait dans le récit et non sur la scène, témoigne de la résignation magnanime de la jeune fille ; elle ajoute évidemment une dimension érotique au sacrifice. Le sacrifice de Polyxène, chez Garnier mais aussi chez Bochetel, est celui qui est le plus marqué par la description érotisée du corps de la jeune fille. Les autres récits de sacrifice, celui d'Iphis notamment⁸¹, insistent plutôt sur la pudeur de la jeune fille ; chez Sébillet, il est assez peu question du corps d'Iphigénie, d'ailleurs remplacé *in extremis* par celui de la biche⁸² ; Jeanne d'Arc, dont le visage est d'abord couvert, ne fait pas non plus l'objet d'un récit érotisé⁸³. Les sacrifices des garçons, notamment si l'on songe aux descendants de Saül, n'évoquent qu'à peine le corps : il est bien question de la « beauté » des descendants de Saül, mais aucune description n'en est donnée⁸⁴. Ainsi, le sacrifice des enfants, que ceux-ci soient garçons ou filles, repose sur la même acceptation résignée et, dès lors, sur le portrait de leur force morale. Les différences tiennent plutôt dans les manifestations de cette force, dans le spectacle imaginé et donné à voir par le récit. Le spectacle du meurtre des femmes est donc différent de celui qui concerne les hommes d'abord parce qu'il est moralement scandaleux, ensuite parce qu'il repose sur la monstration imaginaire (dans le récit) d'un corps érotisé⁸⁵ : ces deux caractéristiques proviennent d'abord de la faiblesse topique des femmes, ensuite du fait que, représentant l'altérité, elles sont au centre des désirs masculins.

iii. Le pathétique, féminin et masculin

La violence, physique, morale, et même symbolique, qui s'exerce sur les femmes, ou qu'elles exercent sur elles-mêmes, est représentée avec tous les ressorts du pathétique, que Florence Dobby-Poirson a par exemple étudiés pour le théâtre de Garnier⁸⁶. Néanmoins, puisque la tragédie repose de façon générale sur la représentation des malheurs des héros, le pathétique ne sera pas réservé à la seule représentation du malheur des femmes. La violence

⁸¹ Par exemple chez Chrestien, « une rougeur luy monte » « Pour n'avoir jamais veu tant d'hommes assemblez », *Jephthe*, fol. J4 r°. Voir également Claude de Vesel, *La Tragedie de Jephthe*, *op. cit.*, fol. 30r° et George Buchanan, *Iephthtes*, *op. cit.*, fol. 50r°.

⁸² Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, *op. cit.*, fol. 73v°-74v°. Sébillet suit la version d'Euripide.

⁸³ Fronton du Duc, *L'Histoire tragique de la pucelle de Dom Rémy*, *op. cit.*, p. 99-100.

⁸⁴ Jean de La Taille, *La Famine*, *op. cit.*, fol. 29r°.

⁸⁵ Si nous sommes ici dans le récit, si ces actions ne sont donc pas montrées directement sur la scène, il n'en est pas moins vrai qu'une *actio* des personnages se déploie dans l'imaginaire du spectateur. C'est pourquoi nous intégrons les récits de sacrifices à ces analyses.

⁸⁶ Florence Dobby-Poirson, *Le Pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, Paris, Champion, 2006.

s'exerçant sur le corps des femmes prend des formes particulières, comme le montre l'insistance sur la maternité dans la *Tragedie du sac de Cabrières*, ou encore lorsqu'un suicide ou un sacrifice de femme insiste sur la beauté féminine, voire repose sur le désir que l'image pourra susciter chez le spectateur. Peut-on pour autant affirmer que le spectacle du malheur féminin est plus pathétique⁸⁷ ? Rien ne l'indique dans les textes théoriques ou dans les paratextes des tragédies ; nous pouvons supposer que la préférence initiale pour des héroïnes rendrait compte du caractère superlativement pathétique des personnages féminins, mais cela ne peut rester qu'une hypothèse. Dans ce cas, pourquoi ce spectacle serait-il plus pathétique ? Le malheur n'est pas spécifiquement féminin – s'il l'était, toutes les tragédies se consacreraient à des femmes – il y a bien néanmoins une spécificité des femmes du côté du pathétique, qu'il faut chercher plus encore du côté de la « voix plaintive » des femmes.

b. Voix et gestes du deuil au cœur du tragique

Nicole Loraux fait de la « voix endeuillée » le propre du tragique grec⁸⁸ : son analyse n'est pas complètement transposable au théâtre de la Renaissance, mais le deuil est une constante de nos tragédies. Le revirement de fortune le plus fréquent pour une femme est constitué par le deuil, de l'époux, de l'enfant, ou encore de l'amant⁸⁹. Or, le deuil n'est pas seulement défini comme la succession d'étapes visant à se détacher du mort, il est aussi, et étymologiquement d'abord, la douleur et l'affliction qui surviennent suite à la mort du proche. En effet, l'un des attendus de la représentation réside dans les plaintes qui suivent le revers de fortune fondamental au sujet tragique. Lorsqu'Eurydice apprend la mort de son fils Hémon et quitte la scène, le chœur et le messager s'inquiètent de ce départ silencieux :

Messager. J'en suis bien estonné ; mais j'auroy defiance
 Qu'elle ne voulust pas faire la doleance
 De son fils devant tous : pource toute éplorée
 Pour mieux se lamenter elle s'est retiree
 A crier et pleurer entre ses Damoyselles
 Apres avoir ouy ces piteuses nouvelles.
 Car elle sçaura bien se garder de méprendre
 En rien, dont en la ville on la puisse reprendre.
 Chore. Je ne sçay : tant y a qu'en si grande tristesse
 Le celer n'est si bon que montrer sa detresse.⁹⁰

Pourquoi Eurydice a-t-elle quitté la scène ? D'après le messager, c'est pour cacher ses lamentations aux yeux de « la ville » – ce qui rend compte des limites imposées aux

⁸⁷ C'est l'idée de Charles Mazouer, que nous avons évoquée *supra*, p. 67-67.

⁸⁸ Nicole Loraux, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, *op. cit.*

⁸⁹ Sur le deuil, voir *supra*, p. 372-377.

⁹⁰ Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 86v°. Baïf suit Sophocle, *Antigone*, *op. cit.*, v. 1244-1252, p. 96-97.

lamentations féminines. Le chœur n'adhère pas à cette explication, puisque pour lui, la « bonne » réaction serait au contraire de « montrer » sa douleur, de se lamenter sur la scène de théâtre. Le chœur a un bon pressentiment puisqu'Eurydice a quitté la scène non pour se lamenter en secret, mais pour se suicider. Il est difficile de tirer de cet exemple singulier une loi générale. Cependant, les larmes féminines sont un attendu des pièces et en constituent parfois même le cœur.

Il serait trop long de faire la liste de toutes les lamentations dans les tragédies. Les premiers mots d'*Electra*, première héroïne de la première pièce de notre corpus, sont « Helas moy malheureuse »⁹¹, et elle affirme plus loin :

Electra. Mais jamais je ne cesseray
De plorer, et me deust il nuyre
Tant que la nuit astre verray
Et de jour le soleil reluyre,
Je ploreray, et feray deuil
Faisant comme le rossigneuil
Parvenir mon son a chascun
Sans espoir de secours aucun.⁹²

La première héroïne du corpus entre sur la scène par des lamentations, même si un débat s'engage immédiatement avec le chœur au sujet de la valeur de ces larmes. Dans *Les Juifves*, dernière pièce du corpus, la question reste particulièrement importante : les personnages féminins y sont largement associés à une force pathétique et la valeur des larmes y est interrogée. Ainsi, dès l'acte II, Amital déclare « Je vy pour mon martyre » ; le chœur et elle se livrent à l'expression ritualisée du deuil consécutif à la mort du Roi :

Chœur. Souspirez, larmoyez nos cruels infortunes,
Comme ils nous sont communs, soyent nos larmes communes.⁹³

Les lamentations se joignent aux larmes, et probablement à des gestes, à une attitude, qui traduisent la tristesse et le deuil. Plus loin, le chœur réaffirme la valeur apaisante des larmes :

Chœur. Il nous les faut plorer, cas las ! à nos malheurs
Pour tout allegement ne restent que les pleurs.

Amital reprend :

Amital. Pleurons donques pleurons sur ces moiteuses rives,
Puis que nous n'avons plus que nos larmes captives :
Ne cessons de pleurer, ne cessons ne cessons
De nous baigner le sein des pleurs que nous versions.⁹⁴

⁹¹ Lazare de Baïf, *Electra*, op. cit., fol. A5v°.

⁹² *Ibid.*, fol. A6v°.

⁹³ Robert Garnier, *Les Juifves*, op. cit., fol. 265v°.

⁹⁴ *Ibid.*, fol. 266v°.

À la fin de la scène, la reine invite le chœur à accomplir avec elle les gestes ritualisés du deuil :

Amital. Rompons nos vestemens, decouvrons nostre sein,
Aigrissons contre luy nostre bourrelle main :
N'épargnons nos cheveux et nos visages tendres,
Couvrons nos dos de sacs, et nos testes de cendres.⁹⁵

Femmes trahies et délaissées, femmes endeuillées par la mort de l'époux, de l'enfant, ou de l'amant, toutes expriment et traduisent gestuellement leur douleur sur la scène. Vincent Dupuis relève trois formes de deuil féminin pour le théâtre de Robert Garnier : deuils politique chez *Porcie* et *Cornélie*, amoureux dans *Hippolyte* et *Marc-Antoine* et maternel dans *La Troade* et *Les Juifves*, qu'il n'hésite pas à qualifier de « tragédies de la déploration » et dont il montre qu'elles travaillent le thème de la *mater dolorosa*⁹⁶. Pour lui, la pitié est au cœur du tragique notamment chez Garnier, dans le cadre d'une « poétique de la déploration » ; or, elle est une caractéristique spécifiquement féminine, puisqu'elle fait écho à la notion de piété. Dès lors, il utilise cette association de la piété au féminin et au tragique pour argumenter en faveur d'un marquage féminin de la tragédie.

La lamentation est bien genrée depuis l'Antiquité. Dans son étude des épopées homériques, Hélène Monsacré montre que la plainte est chez Homère accessible aux hommes et, mieux encore, constitue l'une des marques de l'héroïsme guerrier : le héros de guerre pleure la perte d'un ami sur le champ de bataille, en empruntant d'autres signes que ceux du deuil féminin, et prouve dès lors sa virilité, parce que sa lamentation est énergique, consacrée à l'autre et non à soi, et suivie d'une action guerrière. L'historienne constate pourtant que dès le V^e siècle avant Jésus-Christ, la Grèce classique envisage la lamentation comme étant avant tout féminine⁹⁷. Au Livre III de la *République*, Platon cite l'abandon aux lamentations parmi les conduites féminines interdites aux hommes⁹⁸. Charles Segal note dans son étude d'*Alceste*

⁹⁵ *Ibid.*, fol. 267r°. La question des larmes est très présente dans la pièce : il est en effet question de leur valeur pragmatique, puisque le prévôt refuse de dire la vérité aux femmes quand il prend les enfants pour ne pas laisser aux mères la possibilité de l'attendrir par leurs larmes à l'acte IV (« Je ne sçauroy porter les complaints ameres / Et les cris douloureux de leurs chetives meres », fol. 285v°). Il est encore question des larmes, du public et de Sédécie, dans le récit du sacrifice des enfants, opposées à la froideur de Nabuchodonosor, fol. 290v° *sqq.*

⁹⁶ Vincent Dupuis, « Figures du deuil féminin dans le théâtre de Robert Garnier », *op. cit.*, p. 15-38. Sur cette question, voir également Maurice Gras, *Robert Garnier. Son art et sa méthode*, *op. cit.*, p. 35. Il montre notamment qu'à partir de *Marc-Antoine*, Garnier place « au moins une scène pathétique entre une mère et ses enfants » dans chacune de ses tragédies.

⁹⁷ Hélène Monsacré, *Les Larmes d'Achille. Le Héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris, Albin Michel, 1984, notamment p. 33-34 et 142-143.

⁹⁸ « Ainsi nous aurons raison d'ôter aux hommes illustres les lamentations, et de les laisser aux femmes, et encore aux femmes ordinaires et aux hommes lâches, afin d'inspirer le mépris de ces faiblesses à ceux que nous prétendons élever pour la garde du pays », Platon, *La République*, trad. É. Chambry, Paris, Gallimard, 1992, Livre III, 387e et 388a, p. 85. Il est alors question des plaintes présentes en poésie, qui devraient être supprimées chez les hommes illustres. La deuxième partie de la proposition « et encore aux femmes ordinaires et aux

d'Euripide que la lamentation est une « *gendered category* », féminine, même si dans certains cas, des hommes peuvent la pratiquer, notamment s'ils pleurent sur le sort d'un autre et non sur le leur ; ils encourent néanmoins alors toujours le risque d'être perçu comme efféminé⁹⁹. Pour ce qui est du monde romain, Nicole Loraux évoque également le marquage féminin du deuil ainsi que ses limites, moins fortes que pour la Grèce classique : là où les femmes en deuil doivent en Grèce se cantonner à l'espace domestique, elles ont à Rome accès à un espace public mais limité, où elles peuvent accomplir le deuil selon des gestes ritualisés et dès lors, contenus¹⁰⁰. En outre, dès la Grèce antique, la lamentation peut trouver son expression au théâtre parce que ce dernier serait « antipolitique »¹⁰¹. Au-delà du deuil, la lamentation en général paraît marquée par le féminin, jusqu'à la Renaissance : Florence Alazard montre que pour les musicologues, le *lamento* est féminin et renvoie à la *Pietà* et au deuil féminin. Si l'étude est consacrée à un genre spécifique, elle démontre que c'est la plainte qui est perçue comme féminine¹⁰².

Notons d'emblée une nuance importante : le corpus de tragédies bibliques hérite également des nombreuses larmes masculines présentes dans la Bible, qui ne sont quant à elle pas jugées négatives : comme l'a montré notamment Piroska Nagy, les larmes sont revalorisées par le christianisme, à partir justement des larmes bibliques¹⁰³. L'Ancien Testament présente plusieurs types de larmes, celles du désespoir, celles du deuil, mais aussi celles de la joie et de la béatitude. En outre, pleurer en prière assure d'être entendu de Dieu¹⁰⁴. Il y aurait une « élaboration millénaire de la valorisation chrétienne des larmes »¹⁰⁵, dont notre

hommes lâches » montre que Platon envisage d'autres critères que celui du sexe. Il s'agit ici de définir le comportement idéal du sage et de l'homme illustre, opposés aux femmes du commun d'un côté (dès lors, des exceptions féminines sont possibles) et aux hommes « lâches » de l'autre, des hommes donc qui ne répondent pas aux critères de virilité. Il est alors plutôt question de ce que nous nommerions *gender*, du comportement culturellement attendu d'un homme et d'une femme, que du sexe à proprement parler.

⁹⁹ Charles Segal, « Euripides' *Alcestis* : Female Death and Male Tears », *Classical antiquity*, 11, 1992, p. 148.

¹⁰⁰ Nicole Loraux, *Mères en deuil*, op. cit., p. 55 : « Des cités grecques à Rome, on ne saurait donc trop souligner que, dans le comportement face au deuil des mères, la différence est du tout au tout : strictement contenu pour les femmes grecques dans la sphère des proches liens familiaux et, même ainsi, soumis à de multiples restrictions, le deuil des femmes est, à Rome, limité mais reconnu dans son acception privée, et toujours susceptible de se transformer en manifestation publique d'une partie de la cité ».

¹⁰¹ Nicole Loraux, *La Voix endeuillée*, op. cit., passim.

¹⁰² Florence Alazard, *Le Lamento dans l'Italie de la Renaissance*. « Pleure, belle Italie, Jardin du Monde », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 25-26 et p. 31-73.

¹⁰³ Piroska Nagy, *Le Don des larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (V^e-XIII^e siècles)*, Paris, Albin Michel, 2000.

¹⁰⁴ Voir *ibid.*, p. 41-54 notamment.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 40. Sur cette question, on pourra également consulter Jean Lecoindre, « Le devis des larmes : polémique anti-stoïcienne et dialogicité, autour de *La Navire* de Marguerite de Navarre », dans *Devis d'amitié. Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, dir. J. Lecoindre, C. Magnien, I. Pantin et M.-C. Thomine, Paris, Champion, 2002, p. 369-384. Il montre que l'apologie des larmes est un argument topique contre le stoïcisme et se comprend dans le cadre évangélique, mais aussi dans le contexte polyphonique de l'*Heptaméron*.

corpus hérite, très directement dans le corpus de tragédies à sujet biblique, mais également indirectement dans le corpus à sujet antique.

Néanmoins, comme nous le verrons, que cela s'explique par l'héritage antique, le contexte esthétique global de la Renaissance et, si l'on suit Vincent Dupuis, par le contexte moral qui associe la piété au féminin, la lamentation est avant tout féminine dans notre corpus. Ce phénomène est notamment sensible si l'on observe les gestes du deuil, spécifiquement réservés aux femmes.

i. Une catégorie genrée ? Examen des chœurs

Les chœurs de pleureuses

D'après Nicole Loraux, si la tragédie grecque est un espace quasi exclusif d'expression du deuil, la tragédie romaine en a moins fondamentalement la fonction, puisque le deuil trouve d'autres espaces d'expression¹⁰⁶. La tragédie peut néanmoins continuer à relayer certaines formes rituelles du deuil, notamment par le biais du chœur qui, temporairement, peut prendre la forme d'un collectif de pleureuses¹⁰⁷. Dans notre corpus, nous trouvons plusieurs chœurs qui tiennent ce rôle ; tous sont féminins.

Le chœur peut avoir plusieurs rôles, plusieurs fonctions et plusieurs types de relations qui le lient au(x) personnage(s) principal(ux). Il n'est pas limité au rôle de conseiller « viril »

¹⁰⁶ Nicole Loraux, *Les Mères en deuil*, op. cit.

¹⁰⁷ Cette fonction des femmes est attestée historiquement, depuis l'Antiquité et jusqu'à l'époque moderne. En 1581, Claude Guichard évoque les « femmes à gages », qui animaient encore les rites funéraires des premiers chrétiens : « Ils prenoient des femmes à gages pour pleurer, ce qu'encor aujourd'hui on observe en quelques endroits d'Italie : Tant elles que les parentes en demonstration de leur deuil se blessoient les bras jusques au sang, s'arrachoyent les cheveux, esgratignoient la face, se retroussoyent jusques au coude, et s'affeubloyent au demeurant de noir » (Claude Guichard, *Funérailles et diverses manieres d'ensevelir des Romains, Grecs, et autres nations*, Lyon, Jean de Tournes, 1581, fol. 519. [Consulté en ligne le 20/07/2018. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79187r>]. Il évoque ensuite la condamnation de ces gestes depuis Jean Chrysostome. Pour les pleureuses romaines, voir *ibid.* par exemple fol. 26, fol. 34 et notamment fol. 39 pour les femmes qui « feignent » les larmes pour susciter la compassion : il insiste sur la codification et l'importance des larmes féminines, « Car sans pleurs ne se devoient porter les funerailles » et montre, notamment fol. 45 que les gestes du deuil diffèrent selon le sexe des endeuillées (« ainsy la loy attribuant à chasque sexe ce qui luy est propre, a faict ce qui est bienseant et convenable à chacun »). Il décrit alors les gestes féminins, menés par la proche parente, et suivis par d'autres : « ayant les cheveux destressés et pendans, se battant à nud la poitrine, s'escriant et lamentant amerement et appellent souvent le mort par son nom ». Pour les gestes de deuil des femmes grecques, cette fois moins ritualisés, voir fol. 251 notamment, où il explique que c'est non un collectif mais la plus proche parente du défunt qui se lamente : « Et en signe d'extreme douleur, deschiroit ses habillemens, s'esgratignoit la gorge et la face, et s'arrachoit les cheveux de la teste, ou bien les couppoit, et en couvroit apres et environnoit le corps du trespassé », avant les lamentations collectives. Ce traité montre à quel point le rituel funéraire code les comportements de façon genrée ; il montre encore que ces pratiques démonstratives des pleureuses sont connues des contemporains mais sont perçues comme étrangères, éloignées sur le plan chronologique ou, pour l'Italie, géographique. Dès lors, les chœurs de pleureuses dans le corpus auraient une valeur de vraisemblance historique dans le cas des pièces à sujet antique, et marqueraient l'origine antique de ce théâtre pour les autres types de sujets. Cette gestuelle ne révèle pas en tout cas des pratiques contemporaines des dramaturges.

du personnage principal, et, s'il peut en effet développer un propos moral à partir de la situation, il est parfois plus impliqué émotionnellement : dès lors, il peut pleurer avec le, ou au sujet du, personnage qu'il accompagne¹⁰⁸.

Lorsqu'un personnage soutenu par le chœur meurt ou annonce sa mort à venir, cette entité collective peut exprimer son deuil en ayant recours aux gestes ritualisés, ce qu'exprime par exemple le chœur d'*Achille*, composé « des femmes de Troye », après la mort d'Hector :

Le cueur. Laisson ores laisson, ces lauriers, et ces fleurs,
L'un pour nostre malheur, l'autre pour noz douleurs,
L'un est a la victoire, et l'autre a la liesse,
Et au lieu de cela arrachon noz cheveux,
Et en un long ruisseau al ambignon noz yeux,
Car l'un est au malheur, et l'autre a la detresse.¹⁰⁹

Le chœur poursuit et décrit d'autres gestes du deuil appartenant au rituel funéraire : il faut cueillir des pavots, brûler les herbes avec de l'encens et pleurer les morts. Le chœur des femmes se transforme ici en collectif de pleureuses qui accompagne le rite funéraire consécutif à la mort d'Hector. Faut-il considérer qu'il réalise ces gestes sur la scène en même temps qu'il les énonce, ou qu'il ne fait que les annoncer pour plus tard ? Il faudrait probablement imaginer une représentation relativement symbolisée, sauf à considérer que les actrices/acteurs du chœur s'arrachent véritablement les cheveux... Il est certain que la mise en scène de ces gestes a un impact sur l'émotion du spectateur.

Or, les chœurs masculins n'occupent jamais ce rôle de « pleureuses » – la forme masculine n'existant pas pour cette fonction. Mieux encore, lorsqu'ils ont besoin d'un collectif qui pleure le sort du personnage principal, les dramaturges remplacent le chœur masculin par un chœur féminin, qu'ils font entrer en scène en général à l'acte V. Par exemple, le chœur de la *Soltane* de Bounin, qui n'est déterminé ni dans la liste des personnages ni dans les didascalies placées au début de chaque scène, paraît se transformer entre l'acte I et l'acte V. En effet, à la fin de l'acte I, il produit la tirade misogyne que nous avons étudiée : les femmes sont responsables de tous les maux depuis la Création¹¹⁰ – il serait donc plutôt, *a priori*, masculin. Cependant, à l'acte V, après la mort de l'innocent Moustapha, la didascalie désigne le *stasimon* comme « la naenie du chœur », c'est-à-dire le chant funèbre qui accompagne cette mort malheureuse. Le chœur est-il alors toujours masculin ? Nous lisons :

Chœur. Sus doncq' sœurs venez ici près
Entourner son corps de Cyprés
Et de Lothe mielleuse,

¹⁰⁸ Sur les différentes fonctions du chœur, voir *supra*, p. 70-76.

¹⁰⁹ Nicolas Filleul, *Achille*, *op. cit.*, fol. 19v°. *Al ambignon* : il faut comprendre « alambiquons nos yeux ».

¹¹⁰ Nous analysons cette tirade *supra*, p. 155-158.

Sus à coup le Nectar versez
Et de vos sains lauriers éparsez
Sur sa tombe oubliée.¹¹¹

Sauf à considérer qu'il s'adresse à de tierces personnes féminines, ce qui paraît peu probable, il faudrait comprendre que le chœur est ici féminin¹¹². Faut-il alors supposer qu'il est féminin depuis le début, dès la tirade misogyne initiale, ou que ce sont des chœurs différents, l'un masculin, l'autre féminin, qui récitent ces *stasima* ? Aucune didascalie ne fixe absolument le sexe du chœur avant l'acte V, ce qui facilite une éventuelle mise en scène. Cependant, il est possible que Bounin s'appuie sur une tradition, assez ancrée dans la tragédie humaniste, qui veut que la scène se partage entre deux chœurs de sexe différent, notamment lorsqu'un chœur féminin fait son apparition à l'acte V pour mettre en œuvre le deuil ritualisé.

Les deux chœurs de *Didon se sacrifiant*, caractérisés par leur sexe et leur appartenance nationale – le chœur des Troyens qui soutient Énée et le chœur des Phéniciennes qui suit Didon – interprètent l'action différemment, en invoquant la raison pour les Troyens, et plutôt l'émotion pour les Phéniciennes¹¹³. Or, sur ce modèle, ou selon un procédé similaire, la plupart des tragédies de Robert Garnier font se succéder au moins deux chœurs. Dans *Porcie*, un « chœur » non déterminé occupe la scène durant les trois premiers actes, mais il est relayé à l'acte IV par un « chœur de soudards » qui rapporte son expérience de la guerre, puis par un « chœur de romaines » à l'acte V qui pleure la mort de l'héroïne. La répartition genrée est nette. Nous retrouvons le même procédé dans *Cornélie*, où, après un chœur non déterminé dans les trois premiers actes, un « chœur de Césariens » fait son apparition à l'acte IV avant d'être remplacé par un chœur féminin à l'acte V, même si les didascalies, initiale et en début d'acte, ne l'indiquent pas :

Chœur. Pleurons, ô troupe aimée, et qu'à jamais nos yeux
En nostre sein mourant, decoulent larmoyeux :
Pleurons, et de soupirs faisons grossir les nûes,
Faisons l'air retentir de plaintes continûes,
Battons-nous la poitrine, et que nos vestemens
Deschirez par lambeaux, témoignent nos tourmens :
Que nos cheveux retors d'une soigneuse cure,
Tombent de nostre chef flottans à l'avanture
Sans richesse, sans art : que l'or qui jaunissoit
De perles éclairé, loing de nos tempes soit.
Corn. Las que feray-je plus ? O mes compagnes cheres

¹¹¹ Gabriel Bounin, *La Soltane*, op. cit., fol. 74.

¹¹² L'adresse du chœur à lui-même sur ce mode, « Sus compagnes » etc., est en effet particulièrement fréquente.

¹¹³ Sur ce point voir notre article, « “Les deux peuples divers” : le double chœur dans *Didon se sacrifiant* », op. cit.

Vivray-je hélas vivray-je en ces douleurs amères ?¹¹⁴

La mention du « sein », de la « poitrine », des « cheveux », tend à marquer les corps du côté féminin, ce que confirme l'apostrophe de Cornélie aux « compagnes chères » : ce dernier chœur est féminin. Garnier reprend ce procédé pour *Hippolyte*, où un « chœur de chasseurs » apparaît à l'acte I, est suivi d'un « chœur » non déterminé mais qui propose une tirade misogyne et une prière à Diane à l'acte III, puis d'un chœur visiblement féminin à l'acte V pour pleurer la catastrophe (« Faison, ô mes compagnes, / Retentir les montagnes, / Et les rochers secrets, / De nos regrets »¹¹⁵). Il propose encore la même configuration dans *Antigone*, annoncée dès la liste des *dramatis personae*, avec d'abord un « chœur de Thebains », puis un « chœur de vieillards » à l'acte IV, et un « chœur de filles Thebaines » plus tard, toujours à l'acte IV, qui se lamente lorsqu'Antigone lui dit adieu¹¹⁶. Cette fois, c'est le discours d'Antigone, qui tente de mettre un terme aux gestes de deuil :

Antigone. Vous degoutez de pleurs, vos yeux en sont noyez,
Ne larmoyez pour moy, mes sœurs, ne larmoyez,
Pourquoy sanglotez vous ? pourquoy vos seins d'albâtre
Allez-vous meurtrissant de force de vous battre ?¹¹⁷

Ici, il est certain que les propos d'Antigone n'annoncent pas des gestes à venir mais commentent l'action en cours, à la manière de didascalies internes, puisqu'elle s'adresse au chœur présent sur la scène. De même, *Marc-Antoine* annonce un « chœur d'Egyptiens » et un « chœur des soldars de Cesar » dans sa liste des *dramatis personae* : cependant Cléopâtre désigne par l'apostrophe « Compagnes » à l'acte V une entité collective qui recouvre peut-être le chœur, ce qui paraît d'autant plus probable que celui-ci se livre justement aux gestes du deuil avec la reine¹¹⁸. Dans la *Troade* et *Les Juifves*, Robert Garnier ne met plus en scène qu'un seul chœur, mais cette fois, celui-ci est au cœur de l'intrigue et l'enjeu est donc différent. Pour le reste, la répartition genrée est nette chez Garnier : ce sont les femmes qui peuvent occuper le rôle des pleureuses lors du rite funéraire, ou de son anticipation scénique. Nous trouvons ce phénomène ailleurs : par exemple, le chœur des « demoiselles » dans *Josias* se lamente et accomplit les gestes du deuil au début de la pièce avec Idida qui a perdu son

¹¹⁴ Robert Garnier, *Cornélie*, op. cit., fol. 71r° et v°. En 1568, le deuil collectif était plus net, puisque Cornélie répondait : « Pleurons Dames pleurons, nous n'avons autres armes / Contre nostre malheur qu'un long torrent de larmes : / Pleurons le grand Pompée, et pleurons le trespas / De mon cher Geniteur, des poissons le repas » Robert Garnier, *Cornélie*, Paris, Robert Estienne, 1574, fol. 39v°-40r°.

¹¹⁵ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., fol. 152v°.

¹¹⁶ Comme le note Jean-Dominique Beaudin (« Sophocle, modèle de Robert Garnier », *Seizième siècle*, n°6, op. cit., p. 33-38), ce chœur de jeunes filles ne se trouve pas chez Sophocle.

¹¹⁷ Robert Garnier, *Antigone*, op. cit., fol. 244v°.

¹¹⁸ Robert Garnier, *Marc-Antoine*, op. cit., fol. 108v°.

époux, puis revient à l'acte V pleurer la mort de Josias¹¹⁹, mais entre temps, un chœur de Princes et un chœur de prêtres de Baal tiennent des propos religieux, qui ne s'orientent jamais vers la lamentation ni même l'émotion en général.

Évoquons le seul chœur féminin du corpus qui refuse la mise en œuvre de ces gestes. Au cinquième acte de *Lucrèce* de Filleul, la Nourrice invite le chœur de femmes romaines à pleurer la mort de sa maîtresse en ces termes :

Nourrice. Femmes, faites couler vos deux yeux en fontaine,
De vos cheveux dorez ayez la dextre pleine,
Jonchez en le pavé et avec l'autre main,
Meurtrissez a grans coups les Lis de vostre sein.
Le chœur. Mais en vain tout le corps de larmes on se baigne :
Car les pleurs seulement la tristesse accompagne,
Et les pleurs ne font rien contre le mal passé.¹²⁰

Le chœur refuse de faire les pleureuses, d'adopter les gestes ritualisés du deuil et de verser des larmes pour la mort de Lucrèce. Il s'agit néanmoins d'une exception, et probablement, d'un jeu de Filleul avec les usages de ses contemporains. L'idée est peut-être de rendre le chœur de femmes aussi viril que Lucrèce, qui refuse d'être « efféminée »¹²¹. Pour le reste, nous pouvons affirmer que les gestes ritualisés du deuil sont réservés aux chœurs féminins.

« *Un estrange dueil* » : l'avis du chœur masculin

A contrario en effet, les chœurs masculins marquent parfois explicitement leur refus du deuil et des larmes. Lorsque « la troupe des soldats de César » chez Grévin voit Calpurnie pleurer, il exprime sa compassion mais conserve une distance :

Le premier. Elle s'en-va toute faschee
Tordant ses bras, la larme à l'œil,
Et demeine un estrange dueil
De ce qu'il ne l'a voulu croire.¹²²

Pour le chœur de soldats, les larmes de Calpurnie sont « étranges » : il ne saurait les partager. Quand César meurt, ce chœur ne se lamente pas, ne met pas en œuvre les gestes ritualisés du deuil mais appelle à la vengeance pour son maître assassiné¹²³. De même dans *Alexandre* de Jacques de La Taille, lorsque le héros éponyme apparaît empoisonné sur scène à l'acte IV, le chœur exprime sa « douleur » :

O insupportable malheur,
Que tu nous donnes de douleur !

¹¹⁹ M. Philone, *Josias*, fol. 6 puis fol. 90-98 : son refrain est alors « Telles sont nos douleurs, / Re commençons nos pleurs ».

¹²⁰ Nicolas Filleul, *Lucrece*, op. cit., fol. I 4 v^o.

¹²¹ Voir *supra*, p. 281-283.

¹²² Jacques Grévin, *Cesar*, op. cit., fol. 32.

¹²³ *Ibid.*, fol. 41.

O des dieux la rigueur et l'ire,
Plus grande qu'on ne sçauroit dire !¹²⁴

Cependant à l'acte V, une fois qu'Alexandre est mort et que Saptine, son épouse, demande au chœur d'accompagner la mise en sépulture de sa mère, Sigambre, de ses « soupirs et larmes », le chœur refuse :

Par plaincts et par sanglots encore
Ne faut-il point qu'on deshonne
Nostre Prince tant glorieux,
Car le destin injurieux
N'a prins que le corps d'Alexandre,
Qui bien tost sera mis en cendre :
Mais son renom ne perissant
Contre l'âge ira fleurissant.¹²⁵

Les larmes sont particulièrement interdites aux hommes dans le cadre rituel du deuil : le chœur peut exprimer une forme de tristesse¹²⁶, mais il est limité dans l'expression gestuelle et corporelle de cette douleur.

Il n'est pas interdit au chœur d'exprimer sa compassion face au malheur du personnage soutenu. Dans *Daire*, lorsque le héros et Artabaze se disent adieu à l'acte III, puisque Daire est censé se suicider, les deux hommes expriment leur incapacité à masquer leur douleur :

Artabaze. Je ne puis plus de deuil me soustenir.
Daire. Je ne puis plus mes larmes contenir.

Le chœur commente alors :

Chore. O quelle sympathie
D'un couple malheureux !
O dure departie
De deux cueurs douloureux !
Dont l'un de deuil se pasme,
L'autre veut rendre l'ame ;
Qui seroit le Barbare,
Qui voyant separer
Une amitié si rare,
Ne se mist à plourer
Et ne fondist en larmes,
Soustenant tels alarmes ?¹²⁷

Le chœur indique au spectateur l'attitude émotionnelle qui est attendue de lui, mais faut-il considérer que ce collectif composé de soldats pleure également ? Si c'est bien le cas – il

¹²⁴ Jacques de La Taille, *Alexandre*, *op. cit.*, fol. 24r°.

¹²⁵ *Ibid.*, fol. 29r°.

¹²⁶ Voir encore *Meleagre*, où le chœur masculin exprime son malheur à l'acte V : « Miserable Patrie ! / Qui douce nous receus à nostre jour natal, / Que ferons-nous pour toy restants encor en vie / Que lamenter ton mal ? », Pierre de Bousy, *Meleagre*, *op. cit.*, fol. 23v°.

¹²⁷ Jacques de La Taille, *Daire*, *op. cit.*, fol. 24r puis 24v°.

semble que le choix puisse être laissé au metteur en scène, en l'absence de détermination absolue – cette réaction émotionnelle est peut-être la conséquence de l'attitude de Daire lui-même : Artabaze indiquait bien au roi Perse qu'en se livrant aux pleurs, il mettait en péril la fermeté de son armée¹²⁸. Or, lorsque le chœur entend pleurer son chef, il se lamente :

Nostre armee chetive,
Pour l'apparent danger,
Triste, morne et pensive,
Ne sçait où se ranger.¹²⁹

Et encore, à l'acte IV :

D'une armee si grande
Tu ne vois plus que nous,
Nous orfeline bande,
Delaissee de tous.¹³⁰

En dehors de ce chœur peut-être contaminé par la faiblesse de son chef, les chœurs masculins tendent à refuser les pleurs. Néanmoins, les larmes ont une valeur différente dans les tragédies bibliques : le chœur de prêtres pleure dans *Saül le furieux*¹³¹ – même si là encore la virilité troublée du héros peut aussi expliquer ces larmes – tout comme le chœur d'*Holoferne*, composé des « Citoyens de Betulie », qui ouvre même la pièce en chantant la diffusion de ses larmes :

Chœur. O Betuliens desolez
Par cris doublement redoublez
Etandons nostre voix plaintive,
Depuis le rouzoiant reveil
De Phebus au loin tirant œil
Jusqu'à l'occidentale rive : [...]
Que l'on n'entende que souspirs
Emportez des legers Zephyrs
Par les quatre cantons du monde
Veu qu'on ne peut voir aucun mal
Aucun tourment qui soit egal
A nostre angoisse si profonde.¹³²

Or, à l'acte II, Ozias rend compte de la nécessité des larmes lorsqu'il s'adresse aux prêtres :

Ozias. Mais vous Prestres sacrez, esprits voisins du Ciel,
Qui proches embrassez les cornes de l'autel
Offrant au tout puissant un humble sacrifice
Pour l'asseuré rachat de la Juifve malice,
Employez vostre soin, voz larmes et vos pleurs,
A impetrer remede à si aspres malheurs.¹³³

¹²⁸ Voir *supra*, p. 375-376.

¹²⁹ *Ibid.*, fol. 25v°. Il dit juste après à propos de Daire : « Je l'oy dedans sa tente / Eventer les sanglots / De sa poitrine ardente / Demenant, sans repos, / La plainte avant-coureuse / De sa mort douloureuse », *ibid.*, fol. 26r°.

¹³⁰ *Ibid.*, fol. 30r°.

¹³¹ Jean de La Taille, *Saül le furieux*, *op. cit.*, fol. 29r°.

¹³² Adrien d'Amboise, *Holoferne*, *op. cit.*, fol. 6v°-7r°.

Les larmes sont dans les tragédies bibliques une marque de l'abandon par Dieu, mais aussi une reconnaissance de son pouvoir et une manière d'obtenir son pardon¹³⁴. Dès lors, le chœur des Israélites dans *Pharaon* peut dire « Laissons les dolentes larmes » puisqu'il est finalement sauvé – tout comme le chœur de *Coligny*.

Le seul chœur masculin d'une tragédie à sujet antique qui prône la valeur des larmes est celui d'*Antigone* chez Baïf, mais il est composé de vieillards, qui ne sont donc pas les représentants typiques de la virilité, et ce n'est pas pour lui mais pour d'autres qu'il recommande les pleurs. Antigone vient d'évoquer l'idée que lorsqu'une « fille des grands Rois » pleure, par ses larmes « Elle alante / De son cœur le dueil profond ». Le chœur lui répond et généralise encore son propos :

Chore Systeme. » Quand on a le cœur gros de grand'tristesse
» Cest grand alegement que de se plaindre.
» Plus de larmes des yeux tomber on lesse,
» D »autant cette douleur, qui nous opresse,
» Plus aisément s'endure et se fait moindre.¹³⁵

Si le chœur valorise auprès d'Antigone l'effet apaisant, ce n'est pas pour les mettre en œuvre lui-même, mais pour consoler la jeune fille. D'ailleurs, lorsque Créon pleure ensuite la mort de son fils et de son épouse, le même chœur lui indique :

Chœur. Il faut sans plus crier (que sert la doleance ?)
Il faut qu'un bon remede à ces maux on avance.¹³⁶

Faut-il alors considérer qu'il y aurait deux poids deux mesures, et que le chœur transforme son propos selon qu'il parle à une femme, Antigone, ou à un homme, roi de surcroît, Créon ? Ou qu'Antigone peut pleurer son sort, mais que Créon ne peut mettre en œuvre les gestes ritualisés du deuil ? Peut-être faut-il prendre en compte ces deux variables. L'étude des chœurs révèle que les gestes ritualisés du deuil sont réservés aux femmes, tandis que la lamentation peut apparaître, mais se voit limitée, chez les hommes.

¹³³ *Ibid.*, fol. 9v°.

¹³⁴ Voir encore dans *David combattant*, le cantique à Dieu du chœur de soldats d'Israël : « Voy nostre pleur non feint, / Voy nostre cœur, et fay sans plus attendre / Qu'en ton haut Temple Saint, / Par toy sauvez, t'en puissions graces rendre », Louis des Masures, *David combattant*, *op. cit.*, fol. 32. Voir Piroska Nagy, *Le Don des larmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 50.

¹³⁵ Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 77v°-78r°. Comme l'ont montré les éditeurs modernes, si la première partie reste proche de Sophocle mais supprime la référence à Niobé, la réponse du chœur est quant à elle de l'invention de Baïf. Voir Sophocle, *Antigone*, *op. cit.*, v. 823-838, p. 64-67 et Jean-Antoine de Baïf, *Œuvres Complètes. IV. Euvres en rime. Troisième partie. Les Jeux. Vol. 2. Antigone*, éd. M. Mund-Dopchie et J. Vignes, Champion, 2016, p. 120. Nous remercions Jean Vignes de nous avoir transmis cette édition avant sa parution, dès le début de notre travail.

¹³⁶ *Ibid.*, fol. 88r°. Ici, Baïf paraît relativement loin de Sophocle, *Antigone*, v. 1326-1327, p. 102-103 : « L'avis est bon, si rien du moins peut être bon en plein malheur. Le mieux est d'abrèger les plus pressants ».

ii. Les femmes porteuses du pathétique

La plainte ne prend évidemment la seule forme des gestes ritualisés du deuil dans les tragédies : or là encore, même si la démarcation est moins absolue, les larmes sont plutôt réservées aux femmes.

Limites scéniques des plaintes masculines

Outre les condamnations des larmes dans les discours, qui les associent à l'effémination¹³⁷, plusieurs auteurs limitent scéniquement l'expression des plaintes masculines par rapport aux modèles et aux sources. Dans *Regulus* de Beaubrueil, la représentation de l'amitié qui unit Attilie et Manlie est particulièrement forte et emprunte parfois le langage topique de l'amour¹³⁸. Or, Manlie tente de convaincre Attilie de rompre son vœu et de rester à Rome. Attilie comprend que « souvent l'amitié l'huis à la raison ferme », mais décide de rester fidèle à sa parole, et de repartir à Carthage. Si la scène s'était déroulée entre deux femmes, des larmes auraient coulé¹³⁹, et la tentative de persuasion aurait duré plus longtemps. Manlie conclue : « Allez donc, et tantost je vous viendray revoir », mais en reste là¹⁴⁰. Or, Beaubrueil aurait pu intégrer une scène d'adieu entre Régulus et son épouse, comme l'ont fait les dramaturges qui ont repris ce sujet après lui :

Beaubrueil, qui vise la cohérence et la simplicité de la démonstration, évite la tentation du pathétique que pouvaient fournir les adieux de Regulus et de sa femme au moment du retour vers Carthage [...].¹⁴¹

Beaubrueil, qui fonde ici un nouvel héroïsme masculin, refuse la représentation des larmes et la scène d'adieu pathétique entre Regulus et son épouse. Il limite ainsi, non dans les discours des personnages mais par la disposition de l'intrigue, la place de la lamentation dans la pièce.

Comme l'a montré Hélène Monsacré, Achille est le personnage de l'*Illiade* qui est le plus caractérisé par ses larmes chez Homère : dans la pièce que lui consacre Nicolas Filleul,

¹³⁷ Sur cette question, voir notamment *supra*, p. 276-279.

¹³⁸ Voir *supra*, p. 366-372.

¹³⁹ Nous pouvons songer aux adieux déchirants de Sophonisbe et Herminia au dernier acte de *Sophonisba*, *op. cit.*, fol. 40 *sqq.*

¹⁴⁰ Jean de Beaubrueil, *Regulus*, *op. cit.*, fol. 57.

¹⁴¹ Christine de Buzon, « La tragédie humaniste selon Jehan de Beaubrueil : Regulus (1582) », dans *Les Officiers « moyens » à l'époque moderne : pouvoir, culture, identité. Actes du colloque organisé par l'Équipe de recherches Territoires et Sociétés de l'Université de Limoges, le CESURB de l'Université Michel Montaigne de Bordeaux 3, le Centre de recherches de l'Histoire du Monde atlantique de l'Université de Nantes, Limoges, 11-12 avril 1997*, dir. M. Cassan, Limoges, Pulim, 1998, p. 356. Voir également Christine de Buzon, « La scène de retour dans la tragédie de Regulus », *L'Émigration : le retour*, *op. cit.*, p. 35-50 et « Action et passions : l'amour de la patrie et le pathétique dans *Regulus*, tragédie (1582) », dans *Histoire et littérature au siècle de Montaigne. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois*, dir. F. Argot-Dutard, Genève, Droz, 2001, p. 63-77, où elle insiste sur l'amitié entre Regulus et Manlie, invention de l'auteur, et montre que celle-ci permet de se passer de l'épouse de Regulus.

ses larmes sont pourtant peu évoquées. La tragédie s'ouvre sur un récit plaintif de son passé malheureux, et Achille achève sa longue tirade par l'évocation des rites funéraires dus au corps de Patrocle :

Achille. Si faut il qu'a ton corps mon veu premier je paie,
Coupper mon poil sus toi, sangloter sur ta plaie.¹⁴²

Le spectateur ne verra pourtant pas Achille pleurer puisqu'il n'assistera pas aux rites. Surtout, après l'intervention de l'ombre de Patrocle, Achille conclut :

Achille. Bien que le triste dueil engravé sus mon cuer
Et de toy, et de moy se soit fait le vainqueur
Et le regret que jay face que je deffie
Aillé de la fureur, l'usufruit de ma vie
Encor n'estce pas tout il se faut bien venger
De cetui qui d'Achil' fist Patrocle etranger.¹⁴³

Et le chœur à la fin de cet acte commente :

Chœur. Achille avec la Belonne
Pour changer le Xanthe en rous
Ses Myrmidons il ordonne,
Et rien armé de courroux,
Que Patrocle il ne sanglotte,
Hector ja contant pour hoste.¹⁴⁴

Si la paraphrase est complexe, il est clair qu'Achille choisit les armes contre les larmes. Lorsque la pièce commence, les lamentations d'Achille sont ainsi déjà finies : par rapport à la source homérique, Filleul efface les larmes du héros.

Alexandre, dans les deux pièces de Jacques de La Taille, montre que les larmes qui accompagnent la nouvelle de la mort de l'ami honorent le mort et peuvent être légitimes dès lors qu'elles débouchent sur une action. Lorsqu'Alexandre empoisonné pleure à l'acte IV d'*Alexandre*, il s'en étonne :

Alexandre. Mais quoy ? que dis-je, où suis-je ? hélas, d'où sont ces larmes
D'où me viennent ces pleurs ? Moy qui pour les alarmes
De Fortune jamais ne pleuray, que je sçache,
Faut-il que le tourment ores les pleurs m'arrache ?
Où est doncques allé ma constance premiere ?
La vertu cede-t-elle à la douleur meutriere ?¹⁴⁵

Les larmes s'opposent à la constance et à la vertu du héros. Contrairement aux pleureuses, Alexandre ne fait que pleurer, malgré lui, sans mettre en œuvre les gestes ritualisés. Au

¹⁴² Nicolas Filleul, *Achille*, op. cit., fol. 4v°.

¹⁴³ *Ibid.*, fol. 5r° et v°.

¹⁴⁴ *Ibid.*, fol. 8v°. Peut-être faudrait-il lire « bien armé de courroux » comme le fait l'éditeur moderne, Nicolas Filleul, *Achille*, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, I. 2, op. cit., note 316, p. 82.

¹⁴⁵ Jacques de La Taille, *Alexandre*, op. cit., fol. 21r° et v°.

contraire, lorsque le même Alexandre pleure la mort de Daire à la toute fin de la pièce précédente, le chœur réagit ainsi :

Chœur. Pleurez mes vers la mort de Monseigneur :
Mais quel honneur, quell'pompe, quel vaisseau,
Tant soit-il beau, et d'art laborieux,
Le puisse mieux honorer que les pleurs,
Qu'à ses vainqueurs on voit sur luy respandre ?

Alexandre disait plus tôt :

Alexandre. Que Daire de là bas voye mes saintes larmes,
Qu'il voyë sa vengeance accomplir par mes armes.¹⁴⁶

Si les « larmes » riment avec les « armes », c'est ici non pour les opposer, mais au contraire pour montrer leur alliance : la vengeance par les armes succède aux « saintes larmes » qui l'ont pour ainsi dire suscitée. Dès lors, comme l'a démontré Hélène Monsacré, les larmes qui ne conduisent pas à l'inaction sont possibles et même valorisables dans un contexte guerrier.

Hélène Monsacré analyse également les gestes du deuil, et montre qu'ils diffèrent lorsqu'ils sont masculins. Or dans le récit que fait le Prophète du sacrifice des enfants à la fin des *Juifves*, il est question de la réaction de Sédécie, leur père :

Prophete. Et ce pendant le pere
Voyant choir à ses pieds sa geniture chere,
Qui l'appelle en mourant, et qui luy tend les bras,
Transpercé de douleur, donne du chef à bas,
S'outrage de ses fers, se voître contre terre,
Et tasche à se briser le test contre une pierre :
Rugist comme un lyon, ronge ses vestemens,
Adjure terre et ciel, et tous les elemens.¹⁴⁷

Sédécie « ronge » plutôt que de « déchirer » ses vêtements, il s'outrage, non la « poitrine » mais la « test[e] » et il « rugist comme un lyon » : nous voyons là l'adaptation masculine des gestes ritualisés du deuil féminin.

Ces quatre cas montrent que, même dans les limites définies par Charles Segal pour la tragédie euripidéenne et par Hélène Monsacré pour l'épopée homérique, les deux premiers auteurs étudiés effacent les larmes et l'expression trop émotionnelle du deuil. Quant à Alexandre, lorsqu'il pleure son ami Daire, il reste bien dans le schéma défini par Hélène Monsacré : parce que ses larmes portent sur un autre personnage et conduisent à la vengeance, elles sont acceptables – peut-être ne faut-il pas oublier cependant qu'Alexandre est un personnage à la virilité douteuse pour la tradition, ce que peuvent prouver ses larmes au

¹⁴⁶ Jacques de La Taille, *Daire*, *op. cit.*, fol. 35v°.

¹⁴⁷ Robert Garnier, *Les Juifves*, *op. cit.*, fol. 292r°. D'après Marie-Madeleine Mouflard, *op. cit.*, p. 77, cette description de la douleur paternelle ne se trouve pas dans la source sénéquienne de cette scène (*Thyeste*) ; nous n'en avons pas trouvé la source.

moment de sa mort. Sédécie prouve enfin qu'il est possible d'adapter les gestes ritualisés du deuil aux valeurs de la virilité.

Ainsi, le deuil n'est pas interdit aux personnages masculins, mais il faut constater ses limites : limites idéologiques d'abord, puisqu'un homme qui pleure est facilement qualifié d'efféminé, tout comme, par réfraction, le chœur masculin pleure si la virilité de son chef défaille (*Daire*, voire *Saül le furieux*) ; limites discursives ensuite, puisqu'il reste moins développé que les lamentations féminines et parfois moins que les sources textuelles (*Achille*) ; limites scéniques enfin, puisque les gestes rituels du deuil n'apparaissent pas ou sous une autre forme (Sédécie dans *Les Juifves*). Le chœur ou le personnage masculin s'impose souvent à lui-même de ne pas pleurer (Collatin, le chœur d'*Alexandre*), ou encore, pleure dans le cadre biblique qui veut qu'il faille s'humilier devant Dieu pour obtenir son pardon. Dès lors, si le deuil des hommes n'est pas impossible mais limité, les femmes se font plus facilement véhicules de la voix pathétique des tragédies.

La Famine : Mères en deuil

La Famine est la seconde tragédie de Jean de La Taille, qui fait suite à *Saül Le Furieux* : Saul est mort, David règne mais une terrible famine ravage le pays. Le prophète apprend à David que la faute de Saül n'a pas disparu avec sa mort : il faut donc sacrifier ses sept descendants, fils et petits-fils. Les deux femmes, Rézèfe et Mérobe, respectivement femme et fille de Saül, tentent en vain de sauver ces enfants. Elles sont présentes sur scène constamment à partir de l'acte II et leur rôle est particulièrement important¹⁴⁸. Dans cette tragédie, les femmes agissent doublement comme vecteurs du pathétique : d'abord parce qu'elles se lamentent de la mort de leurs enfants, ensuite parce que leurs lamentations et, dans le cas de Rézèfe, leur mort, déclenchent également des lamentations. C'est principalement à l'acte V que l'effet pathétique des femmes se fait le plus ressentir, lors du récit de la mort des enfants, entendu par Mérobe, qui met en scène Rézèfe.

Le messenger rapporte d'abord la constance avec laquelle les enfants abordent le sacrifice, qui suscite d'ailleurs une réaction opposée chez l'assistance :

Mess. A ces mots un chacun pleure piteusement,
Mais ceux que l'on plouroit ne pleurent nullement.¹⁴⁹

Conformément au lieu commun, l'ensemble du public du sacrifice – et par extension, le public de théâtre ? – pleure, mais ce n'est pas le cas de l'enfant résigné au sacrifice¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Sur ce point, voir également Ruth Stawarz-Luginbühl, *Un théâtre de l'épreuve*, op. cit., p. 328-339.

¹⁴⁹ Jean de La Taille, *La Famine*, op. cit., fol. 29v^o.

Cependant, un élément perturbe cet équilibre, puisqu'apparaît Rézèfe « toute furieuse », mère désespérée qui vient assister au sacrifice de ses enfants. La réaction du public est émotionnelle :

Mess. Aux fenestres des toicts les meres de Sion
La regardoyent aller avec compassion.¹⁵¹

Mieux encore, c'est la réaction des fils qui se transforme radicalement :

Mess. Certes alors les pleurs
Que la peur de la mort, les tourmens, les douleurs,
Que mesmes les bourreaux ne sceurent arracher,
Vinrent piteusement à coup se deslacher.
O femme (dirent-ils) faut-il que tu accroisses
Par ta presence, hélas, nos malheurs et angoisses ?
N'avons-nous pas souffert des peines assez grandes,
Sans qu'avecques tes pleurs tout le cueur tu nous fendes ?
Retire toy plutost, et que ta piété
Ne vainque de tes fils la magnanimité,
Va te di-je et nous laisse endurer constamment
Si peu qu'il reste encor à souffrir de tourment¹⁵²

La présence féminine, parce qu'elle est trop pathétique, met en péril la « magnanimité » des enfants. Rézèfe refuse néanmoins de partir, comme le montre le discours direct rapporté par le messenger :

Messenger [Resefe.] Mais o fils, regardez un peu vostre dolente mere,
Et l'allegez un peu de vostre œillade chere !
Ou tournez-vous les yeux ? pourquoi fuyez-vous celle
Qui sent egallement vostre peine cruelle ?¹⁵³

Les larmes se répandent par contagion, de la mère aux fils, au public du sacrifice, et, probablement, au spectateur. En outre, ce récit effectué par le messenger l'est à destination de Mérobe, l'autre mère en deuil : là où Rézèfe assiste directement au sacrifice mais n'est observable du spectateur que par le biais du récit du messenger, Mérobe n'assiste pas au sacrifice mais le spectateur observe directement sa réaction émotionnelle :

Merobe. O mon Dieu ! qu'est ce là ? suis-je encor' vive ou morte ?
Doy-je lascher le frain au dueil qui me transporte ?
Et qui sort de mon cueur en haste impetueuse,
Mais à qui me plaindray-je, ô moy malencontreuse ?¹⁵⁴

La mère en deuil souhaite mourir, se demande pourquoi elle a eu des fils, si bien que finalement les gestes du deuil ne suffisent pas :

¹⁵⁰ Voir Zoé Schweitzer, « Variations sur la mort des enfants : *Médée*, *Jephté* et *La Famine* », *op. cit.*, ou encore Frank Lestringant, « On tue des enfants. La mort des fils de Saül dans *La Famine ou les Gabéonites* de Jean de La Taille », *op. cit.*

¹⁵¹ Jean de La Taille, *La Famine*, *op. cit.*, fol. 30^o.

¹⁵² *Ibid.*, fol. 30^o et v^o.

¹⁵³ *Ibid.*, fol. 30v^o.

Mais dequoy ces regrets,
Dequoy servent ces pleurs, si mon dueil et malaize
Pour ces regrets, et pleurs nullement ne s'apaise ?
Meur', meur' plutost Merobe.¹⁵⁵

L'incapacité de retenir ses larmes, puis l'échec des larmes à faire cesser la douleur sont un prélude au suicide de Mérope. Le sacrifice des enfants est un scandale, un événement terrible et qui fait écho aux guerres de religion, mais c'est peut-être plus encore le double spectacle du deuil maternel qui véhicule le pathétique, comme le montre la réaction des enfants eux-mêmes. Or dans l'épître de cette pièce, les larmes sont essentielles, « estant aucunefois de besoin que les Princes pleurent, mesmes en temps d'affliction »¹⁵⁶. Les Princes doivent pleurer en des temps si « lamentables », pour ne pas mettre Dieu en colère. Le pathétique, essentiel au salut du public, est véhiculé en grande partie par les femmes, par identification au deuil féminin. Les femmes sont alors essentielles au processus émotionnel de la tragédie.

Térinisse, vecteur du pathétique

Véhiculer le pathétique est parfois la seule fonction des femmes dans la pièce : ainsi de Térinisse dans *Pharaon* de Chantelouve, mère adoptive de Moïse, anonyme dans la Bible. Seul personnage féminin de cette tragédie qu'elle ouvre et ponctue par ses lamentations, Térinisse est condamnée au malheur par la structure même de l'intrigue. Fille de Pharaon et mère adoptive de Moïse destiné à renverser ce dernier, elle exprime à plusieurs reprises l'impossibilité de sa situation¹⁵⁷. Au début de la pièce, elle rapporte un songe prémonitoire au dénouement confus qui l'inquiète sur le sort de son fils adoptif¹⁵⁸. À l'acte I, scène 2, un événement se produit : Pharaon exprime son amour pour le petit « Damoiseau », et, comme l'indique la didascalie, « Pharaon luy met sa couronne sur la teste ». Cependant, comme le précise la didascalie suivante, « Icy Moyse jette la couronne du Roy en terre et la brise »¹⁵⁹. Le prêtre égyptien Héliopole explique à Pharaon que ce geste est de mauvais augure et qu'il faut tuer Moïse. C'est alors qu'intervient Térinisse, qui s'interpose pour sauver son enfant, à l'instar de Jocaste, ou de Rêzèfe et Mérope. Elle avance d'abord des arguments de raison : Moïse est le petit fils de Pharaon et surtout, Pharaon venait tout juste de lui accorder sa couronne et ne doit pas dès lors se montrer si « inconstant ». La réponse de Pharaon, « Fille, tes cris sont vains », nous apprend *a posteriori* le ton sur lequel Térinisse argumente. Le débat

¹⁵⁴ *Ibid.*, fol. 31r°.

¹⁵⁵ *Ibid.*, fol. 31v°.

¹⁵⁶ *Ibid.*, fol. 4r, et pour une analyse plus globale de la question émotionnelle, voir *supra*, p. 42-46.

¹⁵⁷ « Ou mon fils perdre je doy / Ou bien mon pere le Roy », *ibid.*, fol. C1v°.

¹⁵⁸ François de Chantelouve, *Pharaon*, *op. cit.*, fol. A3v°-A4v°.

¹⁵⁹ *Ibid.*, A5r°-A5v°.

se poursuit et emprunte la forme des stichomythies : Pharaon continue d'affirmer qu'il va tuer Moïse, et Térinisse d'en appeler à la clémence de son père. D'après une nouvelle didascalie, Pharaon veut frapper Moïse mais Térinisse s'interpose : elle mourra avec son fils.

Terinisse. Hélas, mon pleur est vain, o rigueur trop extreme,
Le pere n'a pitié de sa fille ! comment
Croiray-je que tu m'aime, ainsi cruellement
Puisque tu me repousse ?¹⁶⁰

Pharaon ne s'admet jamais convaincu par les arguments de sa fille : pourtant, il ne tue pas Moïse et écoute Euloge qui recommande l'épreuve de la braise. Térinisse, par ses lamentations, parvient à sauver son fils : les lamentations ont des conséquences directes sur le déroulement de l'intrigue. La mère adoptive de Moïse est à plusieurs titres l'agent désigné par Dieu de la survie de Moïse. Elle est le versant humain de l'action divine :

Moise. Dieu lequel d'un grand mal, grand bien souvent a fait
Suscita ceste dame, et me sauva la vie
Par un de son conseil [...].¹⁶¹

Or, la seule action de Térinisse dans la pièce relève de la lamentation. À l'ouverture de l'acte IV, elle exprime ainsi son mal-être au réveil au moyen de vers de sept syllabes :

Terinisse. Sus donques, ô malheureuse
Repren ta forme pleureuse
Et à ce nouveau soleil,
Ramene la larme à l'œil.
Les plaintes acoustumees
Repren, Terinisse las !
Si jamais tu te soulas
De douleurs envenimees,
Soule toy, soule t'en ore
Et le mal qui te devore
Pleure et de mille sanglots
Accompagne mille flots.¹⁶²

La critique note que son amour pour Pharaon humanise ce dernier, et permet au spectateur de ressentir de la pitié pour lui¹⁶³. D'après nous, le ressort pathétique tient essentiellement à la pitié que le spectateur ressent pour Térinisse. Exceptionnellement, Térinisse n'est accompagnée d'aucun personnage secondaire qui pourrait tenter d'apaiser sa douleur. À l'acte V, sa sortie de scène est celle d'un personnage principal féminin typique, puisqu'elle constate son revers de fortune lorsqu'elle apprend la mort de son père :

Terinisse. Ah ! ah ! quel grand mal-heur ! ha pauvre Terinisse !
Pourquoy jamais eus tu du lait de ta nourrisse
Aucun desir, hélas, et pourquoy le Soleil,

¹⁶⁰ *Ibid.*, fol. A7v°.

¹⁶¹ *Ibid.*, fol. B1v°.

¹⁶² *Ibid.*, fol. C1r°.

¹⁶³ Lisa Wollfe et Marian Meijer, « Introduction », dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III. I, op. cit.*, p. 156.

Qui premier enjourna de sa clarté mon œil
N'a esté le dernier de ma chetive vie !
O mort, cruelle mort, que ne m'as tu ravie
Ains que me faire veoir, de mon frere la mort,
De mon Seigneur, et pere et que j'aimoy si fort,
La fuitte de Moyse ? ô maudit le rivage
Où je trovay Moyse ! à a Dieu, le courage,
Le courage me faut, un seul mot je ne puis
Proferer, en douleur tant extrême je suis.¹⁶⁴

À la fin de la pièce, les Hébreux sont sauvés, ils peuvent partir heureux (« Laissons les dolentes larmes », chante le chœur¹⁶⁵), Pharaon est mort : seule Térinisse reste malheureuse. Nous sommes ici dans une tragédie biblique, pourtant les larmes de Térinisse sont assez proches de ce que nous trouvons dans les tragédies à sujet antique, puisque les larmes ne sont pas tournées vers Dieu. L'ajout de ce personnage par Chantelouve ainsi que l'importance qui lui est accordée montrent l'importance du pathétique, qu'elle est presque la seule à véhiculer. Le féminin et le pathétique s'allient à nouveau pour l'effet émotionnel du spectacle. Ainsi, puisque les femmes sont le vecteur essentiel du pathétique dans les pièces, elles ont une importance majeure dans l'esthétique tragique, telle qu'elle se définit au début de la production. Néanmoins, les plaintes féminines trouvent également leurs limites, qui se déploient dans le corpus selon plusieurs types de procédés.

iii. Limites des larmes des femmes

Sara : la concomitance scénique

Abraham sacrifiant, tragédie biblique publiée en 1550, reconfigure le récit biblique. Comme l'indique l'*Argument*, issu du chapitre XXII de la Genèse dans la Bible d'Olivétan de 1546, l'épisode biblique choisi repose sur un drame à trois personnages : Yahvé, Abraham et Isaac. Ce dernier ne parle pas ou presque pas, puisque l'*Argument* ne lui reconnaît que ces deux mots : « Mon père »¹⁶⁶. Ainsi, hormis Dieu, c'est Abraham qui tient le rôle central dans l'épisode. Or, Bèze construit son drame en revoyant à la hausse le nombre de personnages impliqués : il ajoute la troupe des bergers, Sara, Satan et l'Ange enfin qui prend la place de Yahvé. En termes de répartition de la parole, Sara ne prononce que 157.5 vers des 1015 de la tragédie – si l'on ne compte pas les vers du cantique qu'elle partage avec Abraham, elle n'occupe que 91.5 vers, c'est-à-dire moins de 10 % des vers de la tragédie. Elle obtient ainsi à peu près le même volume de parole que Satan et Isaac, un volume largement inférieur à celui

¹⁶⁴ *Ibid.*, fol. D2v^o.

¹⁶⁵ *Ibid.*, fol. C8r^o.

¹⁶⁶ Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, *op. cit.*, fol. 9-10.

d'Abraham, qui tient plus de 400 des 1015 vers de la tragédie. Pourtant, Sara considère qu'elle participe pleinement du renversement de fortune représenté dans la pièce :

Sara. Il n'y eut onques femme née
Autant heureuse que je suis.
Mais j'ay tant enduré d'ennuis
Ces trois derniers jours seulement,
Que je ne sçay pas bonnement
Lequel est le plus grand des deux,
Ou le bien que j'ay reçu d'eulx,
Ou le mal que j'ay enduré
En trois jours qu'ils ont demeuré.
Helas mon Dieu, qui vois d'en hault
Et le dehors et le dedans,
Veuilles accourcir ces trois ans,
Car à moy ils ne sont point jours,
Fussent-ils trente fois plus cours.¹⁶⁷

Sara insiste sur le caractère superlatif du bonheur mais aussi sur celui du malheur qui lui succède, notamment avec la tournure restrictive en « il n'y eut jamais », qui fonctionne comme une hyperbole. L'épouse d'Abraham passe du comble du bonheur au comble du malheur – et le spectateur ne la reverra pas au comble du bonheur¹⁶⁸. Dans le prologue, Bèze fait d'Abraham, Isaac et Sara les « tesmoins tresveritables » de la force de la foi¹⁶⁹. En effet, contrairement à la Genèse et au *Mystère du Viel Testament*¹⁷⁰, Bèze redonne un rôle à Sara au sein de l'épisode et ce, de deux façons.

D'abord, contrairement à ce qu'annonce l'argument, la tragédie s'ouvre avant l'épisode relaté par Genèse 22 : le premier tableau, constitué d'un monologue d'Abraham, du dialogue-cantique des époux puis d'un monologue de Satan, précède sa trame narrative. Après un deuxième tableau constitué de l'annonce de l'Ange à Abraham, le troisième tableau quitte à nouveau la trame de Genèse 22, puisque Bèze invente un conflit qui oppose Sara et Abraham : Sara s'oppose au départ de son époux et de son fils. Sans être au courant de la nature du sacrifice, elle considère que le voyage en lui-même est trop difficile pour son fils :

Sara. Nous avons cest enfant seulet

¹⁶⁷ *Ibid.*, fol. 40-41.

¹⁶⁸ Si Sara subit le renversement de fortune typique du héros tragique, elle paraît en outre avoir un rôle préfigurateur par rapport aux autres personnages de la pièce. Ainsi, ses doutes, ses lamentations, puis son acceptation de la parole divine deviennent ceux d'Abraham au fil de la pièce. Sur les doutes d'Abraham, voir par exemple Charles Mazouer, « Abraham du *Mystère du Viel Testament* à l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°44, 1997, p. 55-64, ou Millet Olivier, « Exégèse évangélique et culture littéraire humaniste : entre Luther et Bèze, *L'Abraham sacrifiant* selon Calvin », *Études théologiques et religieuses*, vol. 69, n°3, 1994, p. 367-380. La pièce présente ainsi une égalisation de leur relation à la parole de Dieu : Sara a moins de distance vis-à-vis de la parole divine tandis qu'Abraham en prend plus.

¹⁶⁹ Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, *op. cit.*, fol. 12.

¹⁷⁰ Sur ce point, voir Charles Mazouer, « Abraham du *Mystère du Viel Testament* à l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze », *op. cit.*

Qui est encores tout foiblet :
Auquel gist toute l'assurance
De nostre si grande esperance.
Abraham. Mais en Dieu.
Sara. Mais laissez-moi dire.
Abraham. Dieu se peut-il jamais dédire?¹⁷¹

Sara poursuit l'argumentation, mais Abraham lui coupe la parole avec ce « Mais en Dieu » – l'espérance doit résider moins en Isaac qu'en Dieu. Sara proteste pourtant : la formule « Mais laissez-moi dire », avec le « Mais » phatique et la périphrase verbale construite sur le verbe *laisser* à l'impératif, montre qu'elle ressent comme une violence la demande d'Abraham. Ainsi, entre l'annonce de l'Ange et le départ des hommes, Bèze insère la réaction de Sara, élaborée dans les silences du texte biblique. Abraham la convainc pourtant de se résigner au sacrifice, qu'il annonce probablement comme étant celui d'un mouton ou d'un agneau¹⁷², si bien qu'Abraham, Isaac et la troupe disent adieu à Sara :

Sara. Adieu mon filz
Isaac. Adieu ma mère.
Sara. Suyvez bien tousjours vostre pere,
Mon amy, et servez bien Dieu [...]
Voilà, je ne me puis tenir,
Isaac, que je ne vous baise.
Isaac. Ma mere, qu'il ne vous desplaise,
Je vous veux faire une requeste.
Sara. Dicte mon amy, je suis preste
A l'accorder.
Isaac. Je vous supplye
D'oster ceste melancholie.
Mais s'il vous plaist, ne pleurez point,
Je reviendray en meilleur poinct [...]
Isaac. Adieu ma mère.
Abraham. Adieu.
Troupe. Adieu.¹⁷³

Le pathétique provient de la tonalité, de la répétition de l'« Adieu » qui résonne cinq fois, ainsi que du partage des vers. Sara embrasse son fils et pleure : elle appartient au drame familial et lui apporte la dimension toute singulière de la mère en deuil¹⁷⁴. Pour autant, ce

¹⁷¹ Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, op. cit., fol. 28- 29.

¹⁷² Nous n'observons pas Abraham l'annoncer à Sara mais Isaac s'étonne de ne voir « ny mouton ny agneau » une fois qu'ils sont parvenus à l'endroit du sacrifice, *ibid.*, fol. 39.

¹⁷³ *Ibid.*, fol. 30-32.

¹⁷⁴ Isaac est conscient de la force pathétique du deuil de la mère puisqu'il utilise cet argument pour tenter de persuader son père d'abandonner le sacrifice : « Isaac. Je suis Isac, mon pere, / Je suis Isac, le seul filz de ma mere : / Je suis Isac, qui tien de vous la vie : / Souffrirez vous qu'elle me soit ravie ? » (*ibid.*, fol. 48). Cet argument n'est pas une pure stratégie, puisque, une fois qu'il a accepté le sacrifice, il revient sur la douleur future de sa mère : « Isaac. Helas ma pource mère / Combien de morts ma mort vous donnera ! » (*ibid.*, fol. 48). Isaac se soucie donc authentiquement de la réaction de Sara, tout comme Abraham : « Abraham. Las ! Que feray-je à la mere dolente, / Si elle entend ceste mort violente ? » (*ibid.*, fol. 44). Comme l'indiquent les éditeurs modernes, ces vers d'Abraham font écho à ceux du *Mistère du Vieil Testament* (v. 10030-10036) : « Las ! que

deuil est contenu, justement par l'ignorance partielle de Sara et par son absence lors de la scène du sacrifice.

En effet, malgré ses réticences, tous les personnages, à part elle, gagnent la montagne du sacrifice à partir du quatrième tableau. Sara est absente du lieu du drame parce qu'elle n'est pas au courant du sacrifice – ou plus précisément, parce qu'Abraham la trompe sur l'identité du sacrifié¹⁷⁵. Néanmoins, alors même qu'elle n'accompagne pas le reste du personnel dramatique, le spectateur peut l'observer sur la scène, selon un procédé de concomitance scénique : deux lieux distants apparaissent sur la scène. Le seul moment où Sara apparaît sans une didascalie qui l'associe à la maison est ce moment de la scène du sacrifice¹⁷⁶, mais tout porte à croire qu'elle est toujours devant la maison¹⁷⁷. Cette étrangeté scénique, probablement permise par les affinités de cette pièce avec le théâtre dit médiéval, et notamment la pratique du décor à compartiments ou à mansions¹⁷⁸, fait que Sara est présente sur la scène alors qu'elle est absente du lieu du drame. Le déroulement de la scène du sacrifice suit ce schéma :

Abraham. Attendez moy, mon amy, en ce lieu,
Car il me fault un petit prier Dieu. [...]
Abraham. A mon retour, mon filz, vous scaurez tout.
Mais cependant prier vous fault aussi. [...]
Isaac. Prier m'en vois, ô Dieu, ta sainte face.
C'est bien raison, ô Dieu, que je le face.
Sara. Plus on vit, plus on voit, hélas,
Que c'est que de vivre icy bas ! [...]
Mon Dieu, permets qu'en toute joye,
Bien tost mon seigneur je revoye :
Et mon Isac que m'as donné,

dira / Ne que fera / La povre mère ? / Elle mourra, / Quand elle orra / Ceste misère », cité dans Théodore de Bèze, *Abraham sacrificiant. Tragedie Françoisse*, éd. M. Soulié et J.-D. Beaudin, Paris, Champion, 2006, p. 12.

¹⁷⁵ Comme la critique l'a noté, cette situation rapproche Sara de Clytemnestre à qui Agamemnon ment à propos du sacrifice d'Iphigénie – là où Agamemnon trompe Clytemnestre sur la nature du rituel, Abraham trompe Sara sur l'identité du sacrifié. Voir Hubert Bost, « La mise en scène genevoise d'*Abraham sacrificiant* », *Études théologiques et religieuses*, vol. 76, n° 4, 2001, p. 543-561.

¹⁷⁶ Les quelques didascalies de l'œuvre associent initialement les deux époux à la maison. « Abraham parle, sortant de la maison », « Sara sortant d'une même maison », « Abraham ressortant de la maison », « Abraham sortant avec Sara », *ibid.*, fol. 13, 14, 21 et 28. Cette domesticité du personnage est conforme à la vision traditionnelle du féminin ainsi qu'au récit biblique, puisque Sara y est d'ores et déjà associée à l'intérieur. Voir par exemple Genèse 18, dans *La Bible qui est toute la Sainte Escripiture*, *op. cit.*, fol. 5v°.

¹⁷⁷ Sara a tout fait pour retenir les personnages à cet endroit – ce n'est pas le sacrifice, dont elle ne connaît pas l'identité de la victime, mais le voyage, qu'elle veut empêcher : « Sara. Mieux vaut sacrifier ici. » (*ibid.*, fol. 37). Une fois seule, Sara regrette ainsi d'avoir laissé Abraham et Isaac partir sans elle : « Sara. A vray dire, assez mal je fis / De les laisser aller ainsi, / Ou de n'y estre allée aussi. / De six jours sont passez les trois, / Que trois, mon Dieu ! Et toutesfois / Trois autres attendre il me fault » (*ibid.*, fol. 40-41). Sara évoque deux options : la première aurait consisté à retenir Abraham et Isaac, ce qu'elle a échoué à faire, et la seconde, à les accompagner – mais cette alternative n'était pas évoquée en présence d'Abraham.

¹⁷⁸ Voir par exemple Mireille Habert, « La transposition théâtrale d'un épisode biblique. Crise tragique et conflit spirituel dans *Abraham sacrificiant* de Théodore de Bèze », *op. cit.*

J'accolle en santé retourné.¹⁷⁹

Isaac annonce sa prière mais le spectateur entend celle de Sara. Durant cette scène, les trois personnages sont sur scène, le spectateur les voit prier en même temps, et pourtant, ils ne sont virtuellement pas au même endroit. La communauté de prières est peut-être une substitution solide à la présence effective. Sara n'est néanmoins pas à l'endroit du sacrifice. Au delà des raisons théologiques qui maintiennent les femmes hors du rituel sacrificiel¹⁸⁰, l'éloignement paraît absolument nécessaire pour deux raisons :

- si Sara était présente et acceptait le sacrifice, puisque le rôle paternel et le rôle maternel sont bien distingués, elle passerait de la mère dolente à la mère dénaturée : le pathétique s'en verrait compromis ;

- si elle était présente et refusait le sacrifice, elle se ferait obstacle à l'acceptation de la loi de Dieu, ce qui compromettrait l'exemplarité.

Ainsi, l'éloignement est nécessaire pour l'exemplarité tandis qu'une connaissance partielle du drame est indispensable au pathétique. Sara ne peut pas être Clytemnestre puisqu'elle doit accepter la loi de Dieu, mais elle ne se cantonne pas non plus au rôle prévu par la Bible : devenue la « mere dolente » tragique, elle est un vecteur primordial du pathétique. Bèze met à profit les ressources permises par le fait que Sara est femme, et mère, en construisant son personnage sous l'angle de la mère en deuil. Il démontre une compréhension du rôle spécifique que vont tenir les femmes en tragédie au fil du siècle mais emploie un procédé qui ne présente pas d'équivalent dans les tragédies suivantes, parce que la pièce relève des formes perçues comme médiévales. Le pathétique féminin a donc parfois vocation à être contenu, sinon pour le spectateur, du moins pour le personnel dramatique.

Au-delà de cet exemple tout à fait singulier, les tragédies se font souvent l'écho de débats sur la valeur des larmes : les femmes sont parfois, comme les hommes, enjointes à ne pas se laisser aller à leur souffrance, mais pour d'autres raisons que celles de l'effémination.

Le « deuil empoisonnant »

Les larmes font souvent l'objet de débats dans les tragédies, dès la première tragédie du corpus, puisque le chœur tente de persuader Electra, qui affirme sa passion du deuil (« Mais plus me plaist le roussigneul ») qu'il ne faut pas s'y complaire :

Chœur. Cest grand folle à toy daymer

¹⁷⁹ Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, op. cit., fol. 39-41.

¹⁸⁰ Dans *L'Iphigène*, le chœur ne doit pas non plus pleurer au moment du sacrifice : « C'est grand péché, c'est un énorme vice / Que de troubler le divin sacrifice / De tristes pleurs, et larmes y épandre », Thomas Sébillet, *L'Iphigène*, op. cit., fol. 70v°.

Le deuil qui test grief et amer.¹⁸¹

La passion du deuil est évidemment un problème – de nos jours, la psychanalyse y verrait un symptôme de dépression – mais le chœur reprend encore les arguments de la vanité du deuil (qui ne ramène pas les morts) et de la nécessité de placer sa confiance en Dieu. *Cleopatre captive* s'ouvre, après le prologue de l'ombre d'Antoine, sur la tentative des suivantes de contenir le malheur de Cléopâtre :

Charmium. Mais pourquoy perdez-vous tant de larmes piteuses ?¹⁸²

Plus tard, l'héroïne marque son incapacité à brider ses lamentations :

Cleopatre. Ha pourrois-je donc bien moy la plus malheureuse,
Que puisse regarder la voûte radieuse,
Pourrois-je bien tenir la bride à mes complaints,
Quand sans fin mon malheur redouble ses atteintes ?
Pourrois-je bien tenir la bride à mes complaints
Quand sans fin mon malheur redouble ses atteintes ?¹⁸³

L'anaphore en « pourrois-je » a valeur d'interro-négative : la reine devrait « tenir la bride » à ses lamentations, mais, étant donné la force de son malheur (« la plus malheureuse », « sans fin », « redouble »), elle n'y parviendra pas. Et plus tard :

Cl. Ha ! Dames, aa, faut-il que ce malheur je taise ?
Ho ho retenez moy, je, je. Ch. mais quel mal-aise
Pourroit estre plus grand ?¹⁸⁴

Il y a un continuum depuis la plainte articulée jusqu'à la pâmoison, qui passe par un dérèglement langagier, perceptible dans les interjections, dans la répétition du pronom « je » puis avec l'aposiopèse qui indique le malaise. Cléopâtre n'est pas la seule à exprimer la nécessité de limiter le deuil, ses suivantes la lui rappellent également :

Charmium. Tenez la resne
Au dueil empoisonnant.¹⁸⁵

Les personnages secondaires tentent de faire cesser les lamentations du personnage qu'ils soutiennent ; là où Octavien retrouvait le chemin de la virilité, Cléopâtre se pâme, puis se suicide. Nous retrouvons avec les larmes le schéma que nous avons étudié dans la deuxième partie : un personnage se comporte d'une façon que d'autres personnages sur la scène condamnent, ce qui vise à rappeler une norme¹⁸⁶. Cependant, ce schéma ne révèle pas des

¹⁸¹ Lazare de Baïf, *Electra*, op. cit., fol. A7v°.

¹⁸² Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, fol. 226r°.

¹⁸³ *Ibid.* fol. 226v°.

¹⁸⁴ *Ibid.*, fol. 227r°.

¹⁸⁵ *Ibid.*, fol. 227r°.

¹⁸⁶ Nous aurions pu citer de nombreux autres exemples de cette configuration, qui paraît stable dans les pièces. Ainsi encore, lorsque l'Esther de Rivaudeau s'exclame à l'acte II « O pleurs, mon seul confort, larmes

valeurs morales stables dans les tragédies puisque, comme tout discours de personnages, il vise à caractériser le personnage qui parle. La position d'un même personnage n'est d'ailleurs pas nécessairement arrêtée, et peut varier selon les situations. Ainsi, l'Assemblée de Dames évoque auprès de Sophonisba une double possibilité :

Dames. Bien devriez vous pleurer ma dame incessamment,
Si le pleur vous pouvait donner allegement,
Mais si la peine en croist, il vaut mieux le laisser.¹⁸⁷

Les deux systèmes hypothétiques ne s'écrivent pas au même temps : le choix du présent pour la seconde hypothèse indique une préférence du chœur pour celle-ci ; il considère théoriquement la possibilité que les pleurs allègent le tourment, mais la rejette dans l'irréel, du moins pour la situation précise de Sophonisba.

À l'échelle du corpus, certaines femmes ne voient aucune difficulté à pleurer sans cesse et sans but. Tout comme Electra, Cléopâtre et d'autres, Cornélie entre en scène chez Garnier par les larmes, puisque les premiers vers qu'elle prononce s'adresse à ses yeux :

Cornelie. Voulez-vous arroser mes angoisses cruelles,
Les voulez-vous nourrir de larmes éternelles
Mes yeux, et voulez vous que faute de tarir
Vos renaissantes pleurs, je ne puisse mourir ?¹⁸⁸

Cornélie accepte que ses larmes soient sans but, comme elle le dit plus loin à Cicéron : « Je ne fay que plorer, que plaindre et que gémir »¹⁸⁹, ou encore :

Cor. Je sçay bien que mes cris Proserpine n'escoute,
Que les Enfers sont sourds, et que Pluton n'oït goutte,
Et qu'inutilement en pleurs je me noyrois,
Si pour les esmouvoir sur Pompé je pleurois :
Pompé ne reviendra de la palle demeure,
Revoqué par mes pleurs, et c'est pourquoy je pleure.
Je pleure inconsolable, ayant un bien perdu,
Helas ! qui ne pourra m'estre jamais rendu.¹⁹⁰

L'argumentaire est intéressant : Cornélie considère que ses pleurs seraient vains s'ils avaient un but, s'ils étaient liés à un espoir ; puisqu'ils n'ont d'autre but qu'eux-mêmes, puisqu'elle « pleure inconsolable », ils s'avèrent paradoxalement justifiés.

Là non plus, il n'y a pas de discours stable sur la valeur des larmes et, plus largement, de la lamentation, dans les tragédies. Cependant, les mêmes arguments circulent dans les pièces : du côté des contempteurs des larmes, l'idée de leur vanité, ou de leur propension à

delitieuses / Qui soulagez un peu les ames douloureuses ! », la troupe lui répond : « Ma Dame, vous plorés, et si sçavez tant bien / Que les larmes ni pleurs ne servent plus de rien », André de Rivaudeau, *Aman*, *op. cit.*, fol. 30.

¹⁸⁷ Mellin de Saint Gelais, *Sophonisba*, *op. cit.*, fol. 8v°.

¹⁸⁸ Robert Garnier, *Cornélie*, *op. cit.*, fol. 43v°.

¹⁸⁹ *Ibid.*, fol. 47r°.

¹⁹⁰ *Ibid.*, fol. 47v°.

accroître le malheur (chez *Electra* par exemple) ; du côté des défenseurs du deuil, l'idée que les pleurs soulagent, qu'ils honorent le mort ou encore, notamment dans les tragédies bibliques, qu'ils peuvent attendrir Dieu. Dès lors, au delà du discours de genre qui associe larmes et effémination, les femmes sont censées limiter leurs plaintes, certes, dans une moindre mesure que les hommes. Le corpus évoque encore une autre raison de limiter les larmes, assez récurrente : les plaintes excessives sont soupçonnées d'être mensongères.

La plainte et la feinte

Les larmes féminines engendrent régulièrement le soupçon de la feinte, qui peut être ou non justifié¹⁹¹. Chez Jodelle, Cléopâtre entre sur scène en prononçant une parole plaintive, puisqu'elle pleure notamment la mort de son amant, mais elle dépasse rapidement cette plainte pour affirmer sa « hardiesse ». Or, la transition de la plainte à la hardiesse se fait progressivement puisque le retour de la reine à l'acte III, après une absence durant l'acte précédent, la montre toujours plaintive et même suppliante :

O quel piteux alarmes !
Las, que dirois-je ! hé, ja pour moy mes larmes
Parlent assez, qui non pas la justice,
Mais de pitié cherchent le benefice.
Pourtant, Cesar, s'il est à moy possible
De tirer hors d'une ame tant passible
Ceste voix rauque à mes souspirs meslee,
Escoute encor l'esclave desolee,
Las ! qui ne met tant d'espoir aux paroles
Qu'en ta pitié, dont ja tu me consoles.¹⁹²

Cette supplication est néanmoins altérée par les soupçons d'Octavian, qui, après la pâmoison de l'Égyptienne, ramène sa plainte à une simple « feinte » :

Oct. Ou tellement se plaindre
N'est que mourir, ou bien ce n'est que feindre.¹⁹³

À ce stade, le spectateur ne sait pas encore si Cléopâtre feint ou si Octavian est « cruel » et sans pitié, d'autant que le chœur soutient sa maîtresse :

Le Chœur.
La douleur
Qu'un malheur
Nous rassemble,
Tel ennuy
A celui
Pas ne semble,

¹⁹¹ Sur cette question, voir également Déborah Knop, « Faiblesse du corps et force de la théâtralisation. Le motif de l'évanouissement dans les théâtres français et élisabéthain », dans *Le Texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, op. cit., p. 227-251.

¹⁹² Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, op. cit., fol. 238r°.

¹⁹³ *Ibid.*, fol. 238v°.

Qui exempt
Ne la sent :
Mais la plainte
Mieux bondit,
Quand on dit,
Que c'est feinte.¹⁹⁴

Néanmoins, le spectateur apprend rapidement la vérité puisqu'à l'acte suivant, Cléopâtre révèle que, comme l'a compris Octave, sa plainte était une ruse visant à sauver ses enfants :

Cleopatre. Et si j'ay ce jourd'hui usé de quelque feinte,
A fin que ma portee en mon sang ne fust teinte.
Quoy ? Cesar pensoit-il que ce que dit j'avois
Peust bien aller ensemble & de cœur & de voix ?¹⁹⁵

Même si la raison de la feinte peut être louable – elle entre en écho avec les mensonges d'Andromaque, Rézèfe ou Térinisse pour sauver leurs enfants –, Cléopâtre accrédite le soupçon, toujours présent, de la fausseté des lamentations¹⁹⁶. Dès lors, les femmes doivent parfois par anticipation se défendre de ce soupçon, ainsi l'épouse du roi Kanut :

Reine. Recepvez, mon espoux, mes piteuses complainctes,
Tesmoins de mes regrets, de mes larmes non fainctes.¹⁹⁷

C'est une autre limitation des larmes, notamment chez les femmes. Se plaindre peut faire soupçonner de jouer, ou de surjouer le malheur, surtout lorsque les femmes ont quelque chose à y gagner :

La supplication relève d'une mise en scène de soi, qui est en même temps la mise en scène d'une relation de pouvoir entre le suppliant et le supplié et un effort pour la modifier. Elle recèle une théâtralité propre [...].¹⁹⁸

La lamentation est un ressort privilégié de la captive, notamment au début du corpus :

La supplication est donc la stratégie politique des femmes vaincues mais ses résultats sont en général ambivalents et incertains.¹⁹⁹

Si la supplication est l'arme des vaincues, inutile face au destin, Emmanuel Buron insiste sur la profondeur de la plainte, qui se lie au sujet tragique en tant qu'elle théâtralise la fragilité de la grandeur et, au-delà, de la condition humaine. Les héroïnes qu'il étudie, celles des différentes *Sophonisbe* ainsi que les femmes des *Juifves*, échouent à se sauver ou à sauver celui qu'elles défendent. Emmanuel Buron exclut Cléopâtre de son analyse, puisque, d'après

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*, fol. 245r°.

¹⁹⁶ Pour une étude de cette scène chez Jodelle et de la « parole trompeuse » de Cléopâtre dans les autres pièces portant sur Cléopâtre voir Mathilde Lamy, *Cléopâtre dans les tragédies françaises de 1553 à 1582*, op. cit., p. 210-226.

¹⁹⁷ Anonyme, *La Tragedie Françoise du Bon Kanut*, op. cit., v. 920-921, p. 90.

¹⁹⁸ Emmanuel Buron, « La supplication dans la tragédie humaniste : l'arme des femmes ? », op. cit., p. 321.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 333.

lui, elle ne se lamente pas, et considère que c'est ce qui fait d'elle une héroïne « virile »²⁰⁰. Or, l'Égyptienne supplie César au moment où elle veut sauver ses enfants, même si elle désigne ensuite cette supplication comme une feinte. En outre, lorsque le chœur considère qu'elle a démontré un « cœur plus que d'homme », il n'indique pas qu'elle est virile mais qu'elle s'est montrée supérieure aux hommes²⁰¹. Cependant, il y a bien une association de la plainte au féminin, et le soupçon de la feinte renvoie également à la caractérisation des femmes par la ruse. La supplication est une lamentation orientée vers un but précis : elle montre à nouveau que la plainte ne s'oppose pas à l'action, même si son échec oblige les femmes à trouver un autre mode d'action face au renversement.

Cette association de la plainte et de la feinte pose encore la question du jeu : comment les acteurs et actrices jouaient-ils le deuil, la lamentation, et la supplication ? En l'absence de documents, il est difficile de répondre à cette question. Pour le deuil, il est possible de considérer que les descriptions des gestes ritualisés annoncent le rituel à venir et n'ont pas leur place sur scène ; ou alors, que ces descriptions sont concomitantes de leur réalisation, qui serait plus ou moins symbolisée. Pour les lamentations et la supplication, nous pouvons plus facilement considérer qu'il y avait mise en œuvre d'une *actio*, que ce soit pour la gestuelle, le ton employé, la mise en œuvre des larmes, voire celle de la pâmoison. Étudiant le seul manuscrit retrouvé qui a été annoté en vue d'une représentation, celui de la deuxième représentation de *Sophonisba* à Blois, Luigia Zilli a relevé l'ensemble des indications de jeu²⁰², parmi lesquelles nous trouvons, pour la ligne 135, lorsque l'héroïne éponyme apprend que son père est captif : « Fault plus faire de lamentation et feindre esvanouissement » – le texte imprimé donne « Esvanouissement ». Ainsi, la pâmoison a vocation à être jouée sur la scène, ce qui paraît cohérent et nullement problématique sur un plan technique. Plus loin, lorsque Sophonisba supplie Massinissa, à la ligne 212, l'indication donne : « et fauldra qu'elle se courbe en geste pitoiable sans se mettre a genoulx ». Le complément « sans se mettre à genoulx » renvoie peut-être à la stature royale et princière des actrices, qu'il aurait pu être malséant de voir à genoux. Ou alors, il faudrait comprendre que c'est le statut de Sophonisba qui limite le geste de l'actrice. En outre, la retenue a peut-être également vocation à éviter l'accusation de feinte. Enfin, pour la ligne 943, nous lisons : « Icy fault que la premiere et

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 332.

²⁰¹ Nous avons étudié *supra* ces vers, p. 259-261.

²⁰² Luigia Zilli, « Mellin de Saint-Gelais, Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia *Sophonisba* », *op. cit.*, p. 19-21 notamment.

seconde femme de la Roine entre en la scene sortant du chasteau, faisant acte de femme fort triste ». L'indication de jeu reste vague, mais l'adverbe « fort » n'engage pas à la modération.

Il faut conclure à l'importance de cette thématique du deuil et des larmes ainsi qu'à son ambivalence. Il faudrait probablement raffiner selon les auteurs et selon les pièces. Pour ce qui est du *gender*, les gestes ritualisés du deuil sont, comme dans l'Antiquité, réservés aux femmes. Au-delà des gestes du deuil, les hommes peuvent parfois se lamenter, mais ils encourent alors le reproche de l'effémination. La lamentation est-elle alors féminine ? Le deuil peut également être reproché aux femmes, mais il ne l'est jamais en termes de genre, contrairement à ce qui se passe pour les hommes : la lamentation serait donc au moins codée du côté du féminin. Il y aurait néanmoins pour les deux sexes des limites à ne pas franchir, situées à des endroits différents. Si les limites du deuil relèvent en général du discours, cette question renverrait moins à l'effet spectaculaire qu'à l'effet moral : la tragédie marquerait une forme de réticence morale vis-à-vis des lamentations, mais ne pourrait que rarement se passer d'elles au niveau spectaculaire. Dès lors, on comprend l'importance des personnages féminins pour l'esthétique tragique telle qu'elle s'élabore au début du corpus : si la tragédie a une voix « et plaintive et hardie », la première des deux caractéristiques est essentiellement portée par les femmes. Reste à observer la seconde qui permet, nous semble-t-il, de ne pas en rester à la vision trop longtemps véhiculée d'une tragédie purement déplorative.

3. « Quel grinçant courage » : formes de la hardiesse

Nous avons observé l'importance de l'adjectif « hardie », coordonné à l'adjectif « plaintive » dans le prologue de *Cleopatre captive*, et qui rime souvent, dans sa forme féminine, avec le substantif *tragédie*, dans les paratextes et textes théoriques²⁰³. Notre hypothèse est que la hardiesse est nécessaire à la représentation tragique : si le cœur de la tragédie est la représentation de la réaction au revers de fortune, il faut que cette réaction soit exceptionnelle pour qu'elle mérite d'être représentée²⁰⁴. Or, si « tragédie » rime si souvent avec « hardie », c'est probablement parce que la hardiesse décrit ce qui rend, aux yeux des dramaturges, cette réaction extraordinaire.

Que recouvre cette notion ? D'après le *Trésor de la langue française*, l'adjectif est issu de l'allemand « hart », qui signifie « dur », et serait au départ le participe passé d'un verbe *hardir signifiant « rendre dur », issu de l'allemand « *hardjan ». Il apparaîtrait en tant que tel dans la langue française au début du XII^e siècle, et se partagerait d'emblée entre un sens

²⁰³ Voir *supra*, p. 124-129.

²⁰⁴ Nous reviendrons sur cette question *infra*, p. 569-572.

positif « vaillant, courageux » notamment chez Bédier, et un sens négatif, « téméraire », voire, en 1255, « impudent, insolent ». Cette double orientation de l'adjectif demeure en français moderne puisque le *TLFI* oppose deux ensembles de sens dans sa notice, le premier « avec valeur laudative », le second « avec valeur péjorative ». Dans le *Thresor de la langue françoise tant ancienne que moderne* de 1606, *hardi* est traduit par « *audens, audax* ». Les exemples donnés en français sont masculins : sont hardis, successivement, un « avocat », un « chevalier », un « homme [...] prest à frapper », *etc.* Globalement, la hardiesse est synonyme de vaillance, d'audace au combat, se voit connotée positivement, et s'associe au masculin. Dans le *Dictionnaire de l'académie française* de 1762, *hardi* renvoie toujours, dans le premier sens de « courageux », à l'univers militaire, mais dans un second sens, il est moins positif : « *Hardi se dit quelquefois par opposition à Modeste, et pour Effronté* » ; le premier exemple est alors : « Cette fille a l'air hardi ». Des exemples masculins suivent : « On dit, Un hardi coquin, un hardi menteur » ; la caractérisation n'est pas exclusivement féminine, mais ce second ensemble de sens appelle, plus que le premier, et prioritairement, des exemples féminins²⁰⁵.

Ces considérations peuvent-elles trouver leur écho dans notre corpus ? La hardiesse y prend des aspects tour à tour positifs et négatifs : le revers de fortune entraîne des réactions qui surprennent par leur audace, et peuvent alors être louées ou condamnées. Néanmoins, la hardiesse tragique correspond plutôt à la première définition²⁰⁶ : elle est synonyme de courage, et témoigne de la magnanimité du protagoniste face aux coups du destin. Bien souvent, c'est alors l'indifférence du personnage face à la valeur de la vie, que ce soit par le suicide, par l'acceptation résignée de l'inévitable mort, ou par l'accomplissement d'un acte héroïque au prix de la vie, qui démontre son courage. Quelle que soit sa forme, cette réaction est d'autant plus hardie qu'elle s'exprime au moment où le personnage est au comble du malheur. La hardiesse est-elle alors genrée, et/ou prend-elle des formes qui varient selon le sexe du personnage ?

²⁰⁵ Notons que c'est encore le cas des exemples modernes donnés par le *Trésor de La Langue Française informatisé*, *op. cit.* [Consulté en ligne le 19/06/2018. URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/iv5/advanced.exe?s=2456681475>]. Voir *Dictionnaire de l'académie française*, *Quatrième édition*, *op. cit.*, p. 862.

²⁰⁶ Pour une occurrence du terme en contexte non tragique, et dès lors, avec des connotations qui ressemblent plus à celles qui sont recensées par le *Dictionnaire de l'académie*, on consultera la tragédie *Bradamante*. Beatrix s'indigne en ces termes des libertés que veut prendre sa fille : « O chose vergnongeuse ! ô l'impudicité / Des filles de present ! ô quelle indignité ! Une jeune pucelle estre bien si hardie / De vouloir un espoux prendre à sa fantasie, / Sans respect des parens, qui ont l'autorité / De luy bailler party selon sa qualité ! », dans *Les tragédies de Robert Garnier*, *op. cit.*, fol. 311 r°. En tragédie, la hardiesse a des sources et des conséquences plus sérieuses pour le protagoniste qui la pratique, comme nous allons le voir.

a. Première forme de hardiesse : la fureur

L'une des premières manières de définir la hardiesse dans le corpus est la fureur, et elle s'incarne prioritairement chez des personnages féminins. Pour l'imaginaire de la Renaissance, la fureur fait partie du répertoire d'images contribuant à penser le féminin. Sara Matthews Grieco évoque la :

nature supposée cruelle et coléreuse du beau sexe. Pour le XVI^e siècle, la capacité de violence dont fait preuve la femme dépasse de loin toute cruauté commise par l'homme. Pis encore, les voies de sa vengeance surpassent en férocité les supplices des enfers.²⁰⁷

Cruauté, férocité : ces termes apparaissent mais la fureur est bien le terme générique de la réaction féminine au revers de fortune au début du corpus. Cette notion est un héritage antique puisque, si l'on suit Florence Dupont, le *furor* est essentiel aux tragédies sénéquiennes, qui verraient le passage du *dolor*, au *furor*, puis au *nefas*, le crime final. Ce schéma, déjà parfois remis en question pour le théâtre sénéquien, ne doit pas être plaqué sur la tragédie renaissante. Au XVI^e siècle :

Cette topique puise à diverses sources : la tragédie sénéquienne et la philosophie stoïcienne, d'une part, et, d'autre part, les théories médicales et philosophiques de la Renaissance inspirées des théories antiques sur la fureur et la mélancolie. [...] Le mot « fureur » renvoie à la fois à une colère folle, à une folie poussant à des actes de violence, à une passion sans mesure, créant un état voisin de la folie, et, également, au délire de l'inspiré.²⁰⁸

La fureur est au moins double, depuis Cicéron. Elle est d'origine ou divine ou corporelle, et renvoie alors à la bile noire, voire à la mélancolie, même s'il faut différencier ces termes²⁰⁹. Quant à la bonne fureur, divine, elle est divisée chez Ficin et Tyard en quatre sous-espèces : elle peut être poétique, religieuse, prophétique ou amoureuse. Dans la tragédie, Louise Frappier analyse la manière dont peuvent se côtoyer les fureurs divinatoires positive et négative, comme dans *Saül le furieux*, et considère que la fureur est parfois criminelle mais démontre également, pour Médée ou la Soltane, sa « fécondité oratoire »²¹⁰. En outre, la fureur guerrière est particulièrement présente et, en général, elle est positive. La thèse de Frédéric Sprogis sur la fureur dans la tragédie entre 1553 et 1653 étant en cours, nous ne développerons ici ce point que sous l'angle conjoint du genre. Comme l'indique Vincent Dupuis²¹¹, la fureur concerne principalement les femmes et la dramaturgie des années 1550,

²⁰⁷ Sara Matthews Grieco, *Ange ou diablesse*, op. cit., p. 328.

²⁰⁸ Louise Frappier, « La topique de la fureur dans la tragédie française du XVI^e siècle », op. cit., p. 32.

²⁰⁹ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie*, op. cit.

²¹⁰ Louise Frappier, « La topique de la fureur dans la tragédie française du XVI^e siècle », op. cit., p. 43.

²¹¹ Vincent Dupuis prend en considération Cléopâtre, Médée et Didon, pour montrer que la fureur est avant tout une manifestation spectaculaire, qui prend appui sur une rhétorique de l'imprécation également fondée sur le corps et l'*actio*. Voir Vincent Dupuis, *Le Tragique et le féminin*, op. cit., p. 21-40. Nous renvoyons également à

quoiqu'elle soit loin de disparaître du corpus, comme le prouvera Frédéric Sprogis. Ici, nous tiendrons compte du triple critère de la présence de la fureur, du sexe du personnage et de sa place dans le renversement, pour observer une évolution différenciée des personnages masculins et des personnages féminins.

i. Les premières héroïnes : des furieuses

Cléopâtre est la première héroïne du corpus qui soit fondamentalement caractérisée par la fureur. À l'acte III, face à César, la reine se lamente pour tenter de convaincre l'Empereur de sauver ses enfants : elle se présente sous un jour de faiblesse, et révèle à l'acte suivant qu'il ne fallait y voir qu'une stratégie²¹². Cependant, le masque tombe lorsque Séleuque, son trésorier, la trahit : il révèle que l'Égyptienne n'a laissé à la disposition de César qu'une partie du trésor royal, et qu'elle a donc menti au Romain. La reine quitte alors son opportuniste ton plaintif et retrouve sa colère :

Hou le dueil qui m'efforce,
Donne à mon cœur langoureux telle force,
Que je pourrois, ce me semble, froisser
Du poing tes os, et tes flancs crevasser
A coups de pied.²¹³

La hardiesse passe par une gestuelle violente, consistant à frapper le trésorier. Cléopâtre emploie le conditionnel (« je pourrois »), mais la suite du texte nous apprend qu'elle met en œuvre au moins une partie de ces gestes. En effet, César demande à la reine « Estes-vous point ja saoule de le battre ? », tandis que plus tard, lorsque Séleuque raconte au chœur cet événement, il en donne une description plus précise :

Lors que la Roine et triste et courageuse
Devant Cesar aux cheveux m'a tiré,
Et de son poing mon visage empiré.²¹⁴

Cléopâtre a donné un coup de poing à Séleuque ; il n'est pas indifférent qu'au moment où Séleuque rapporte cet événement, il caractérise la reine comme étant « et triste et

la thèse de Frédéric Sprogis, intitulée *Les Cothurnes d'Alecton. La fureur dans la tragédie française des XVI^e et XVII^e siècles (1553-1653)*, dirigée par Georges Forestier, qui n'est pas encore soutenue.

²¹² Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, *op. cit.*, fol. 244v^o et suivants.

²¹³ *Ibid.*, fol. 242r^o. Cet épisode se trouve chez Plutarque (*Vies. Tome XIII, Démétrios-Antoine*, *op. cit.*, § 83, p. 181) mais disparaît de la majorité des pièces consacrées à Cléopâtre après Jodelle. Sur ce point voir Frédéric Sprogis, « Cléopâtre sur la scène française (1553-1644) : la fureur comme identité tragique », dans *Cléopâtre en Abyss. Aux frontières de la mythistoire et de la littérature*, dir. S. H. Aufrère et A. Michel, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 305-324. Nous remercions Frédéric de nous avoir transmis cet article.

²¹⁴ Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, *op. cit.*, fol. 243r^o.

courageuse », écho évident à la description de la voix de la tragédie, « et plaintive et hardie »²¹⁵. Cet acte relève en effet de la hardiesse, comme le montre la réaction de César :

Octavien. Mais chose émerveillable
D'un cœur terrible !²¹⁶

C'est bien ensuite la fureur qui décrit, pour lui, cet acte :

Oct. O quel grinçant courage !
Mais rien n'est plus furieux que la rage
D'un cœur de femme.²¹⁷

César s'étonne d'abord de ce courage et de cette fureur, puis les ramène à un lieu commun : la fureur est toujours disponible chez les femmes. Lorsque Charmium revient sur cet épisode à l'acte IV, elle emploie également ce terme :

[...] apres que l'Empereur
Est parti d'avec toy, et apres ta fureur
Tant equitablement à Seleuque montree.²¹⁸

Charmium donne raison à Cléopâtre, qui n'a fait que se rendre justice (« equitablement »). Surtout, cet acte de courage furieux annonce le suicide de la reine, comme le comprend le chœur à l'acte III :

Chœur. Mais or' ce dernier courage
De ma Roine est un presage
S'il faut changer de propos,
Que la meurdriere Atropos
Ne souffrira pas qu'on porte
A Romme ma Roine forte,
Qui veut de ses propres mains
S'arracher des gens Rommains.
Celle la dont la constance
A pris soudain la vengeance
Du serf, et dont la fureur
N'a point craint son Empereur :
Croyez que plutost l'espee
En son sang sera trempee,
Que pour un peu moins souffrir
A son deshonneur s'offrir.²¹⁹

L'acte de fureur rend compte de la colère de la reine mais aussi du mépris dans lequel elle tient l'autorité de César : son suicide sera donc la suite logique de cette première action. Proculée réemploie donc à l'acte V le terme de *fureur*, lorsqu'il s'étonne du courage qu'ont montré les trois femmes en se suicidant dans le cadre d'une apostrophe au « Juste Ciel » :

Proculée. As-tu jamais soutenu sous les flancs

²¹⁵ Nous avons étudié cette question *supra*, p. 124-129.

²¹⁶ Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, *op. cit.*, fol. 242r^o.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*, fol. 245r^o et v^o.

²¹⁹ *Ibid.*, fol. 244r^o et v^o.

Quelque fureur de courages plus grands ?²²⁰

L'audace de Cléopâtre est, chaque fois, désignée dans le texte par le double qualificatif du courage et de la fureur. Si la voix de la tragédie est « hardie », c'est que l'héroïne est « courageuse », parce qu'elle exerce, sur Séleuque puis sur elle-même, ses fureurs de femme, au mépris de l'autorité de César et de sa propre vie.

Or, ce modèle domine la tragédie pour quelque temps. Dans *Didon se sacrifiant*, Jean-Claude Ternaux relève trente occurrences d'une « fureur féminine » et sept d'une « fureur » plus générale : l'idée d'une fureur féminine est majoritaire²²¹. Didon qui « fait la bacchante »²²², qui dégorge des « propos furieux »²²³, est caractérisée par sa « juste fureur », comme Cléopâtre. Anne, sa sœur, justifie la fureur par l'inefficacité des larmes auprès de l'ingrat Énée :

Anne. Mais qui me fait ainsi ceux ci ramentevoir,
Si ce n'est la fureur qu'on me fait concevoir ?
Est-il possible, hélas ! qu'en l'ame feminine
Une fureur tant aspre et sans bride domine ?
Et qui pourroit (bons Dieux) se garder de fureur,
Quand on voit qu'on ne peut rien faire par le pleur ?²²⁴

Le factitif du deuxième vers, « la fureur qu'on me fait concevoir », indique qu'Anne ne passe à la fureur que parce qu'Énée l'y pousse. Dans les quatre vers suivants, la sœur de Didon s'étonne d'abord de cette fureur qui, d'après elle, n'a rien à faire en « l'ame feminine ». Les deux derniers vers expliquent que c'est la cruauté d'Énée qui l'oblige à passer des pleurs à la fureur : c'est un homme qui la pousse vers l'inconvenance du genre. Trouve-t-on alors dans ce cadre un équivalent, du moins une application singulière du schéma mis en valeur par Florence Dupont ? La plainte serait alors un prélude à la hardiesse. Il faut cependant plutôt considérer que, dans ces tragédies, les allers retours sont fréquents entre le *dolor* et le *furor*. Ainsi, plus tôt dans la scène, Didon constate qu'après avoir exprimé sa fureur auprès d'Énée, la douleur est revenue :

Didon. Et bien que je ne semble estre tant effreneé,
Que quand je rembarray de mes propos Enee,
Plus j'ay perdu dans moy de despit rigoureux,
Et plus j'ay regagné de tourmens amoureux.²²⁵

²²⁰ *Ibid.*, fol. 249v°.

²²¹ Voir Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, éd. J.-C. Ternaux, *op. cit.*, p. 142. En outre, les occurrences de la « fureur » de type général renvoient aussi parfois à des personnages féminins.

²²² Sur cette figure voir Florence Dobby-Poirson, « La figure de la Bacchante dans la tragédie humaniste française », *Seizième siècle*, n°6, *op. cit.*, p. 63-76.

²²³ « Didon. Quoy t'esmerveilles-tu, si ma juste fureur, / O parjure cruel, remplit mes mots d'horreur ? / Et qu'outre mon devoir, deçà delà courante / Il semble que je face à Thebes la Bacchante [...] », dans *Tragedies*, *op. cit.*, fol. 260r°.

²²⁴ *Ibid.*, fol. 276r°.

La fureur est très présente dans cette pièce, essentiellement du côté de l'héroïne et de sa sœur, et Didon comprend qu'elle se traduit par une manifestation physique (« je ne semble »), même si celle-ci peut ne pas rendre compte de la force des émotions.

L'audace de Médée retrouve le mépris de l'autorité royale présent chez Cléopâtre, mais franchit d'autres bornes puisqu'elle tue quatre personnes, dont ses enfants. Dans *Medee* de La Péruse, nous trouvons treize occurrences du mot « fureur », six de l'adjectif « furieux » et deux de l'adjectif « furieuse », une « furie » et un adverbe « furieusement », l'ensemble de ces occurrences renvoyant à la Colchidienne ou à des éléments qui lui servent de comparants. Dans le monologue qui clôt l'acte III, Médée s'encourage elle-même à renforcer sa fureur pour accomplir son crime :

Medee. Hausse toi maintenant, horrible ta fureur
Tes faits fassent aux Dieux et aux hommes horreur.²²⁶

L'héroïne sort de la réaction mesurée, elle veut se « hausser », probablement au-delà de ce qui est permis par l'humanité. Sa fureur est éminemment corporelle, comme l'indiquent les premiers mots de la Nourrice qui considère que la fureur a « surpris » les « esprits » de la reine. Cette fureur « causera, après douleur, malheur, / Après malheur, malheur encore pire »²²⁷, et tient un rôle essentiel dans la tragédie. Elle annonce le dénouement funeste :

Gouverneur. O Dieux, quels mots, quels propos, quel maintien,
Quels ieux flambans : tout assuré je tien
Que si son mal violent ne s'alante,
Veu ses regrés et sa fureur ardante,
Elle fera au roi Creon sentir
Que d'un tort fait on se doit repentir.²²⁸

Les propos du Gouverneur nous renseignent sur *l'actio* du personnage et de son interprète, qui devient observable par le spectateur lorsque Médée rejoint le gouverneur sur scène :

Medee. O Terre, ô Mer, ô Ciel, ô Foudres pleins d'encombres,
O Déesses, ô Dieux, ô Infernales ombres,
O Lune, ô Jour, ô Nuit, ô Fantaumes volans,
O Daimons, ô Espris, ô chiens d'Enfer hurlans,
Venés, courés, volés : et si avés puissance
De prandre d'un méchant execrable veng'ance,
Montrés-l'à cette fois.²²⁹

La Colchidienne met en œuvre une rhétorique de l'invocation, caractérisée par la modalité exclamative, les apostrophes, et le champ lexical infernal. Pour ces trois tragédies, la fureur est essentielle à la pièce ; elle est le qualificatif utilisé pour décrire la réaction de l'héroïne

²²⁵ *Ibid.*, fol. 270v°.

²²⁶ Jean-Bastier de La Péruse, *Medee*, op. cit., fol. 27.

²²⁷ *Ibid.*, fol. 2.

²²⁸ *Ibid.*, fol. 14.

face au renversement, réaction qui, dans les trois cas, est dénoncée comme une transgression qui mène au crime. La fureur, éminemment spectaculaire, est constitutive à la fois de l'héroïne et de l'esthétique tragique : pour Jodelle, ceux qui sont « de fureur plus amis » aimeront la tragédie²³⁰. C'est l'un des arguments qui conduit Vincent Dupuis à considérer que la tragédie se définit alors par le féminin.

Nous trouvons par la suite d'autres furieuses dans le corpus, mais alors, la fureur n'est plus leur prérogative. Ainsi, Filleul écrit Hécube comme une continuatrice de Cléopâtre, y compris en citant directement *Cleopatre captive*²³¹. Son épouse « s'escarte [...] des bornes de raison » d'après Priam²³², et s'encourage dans la fureur :

Hecube. Pren or Hecube pren d'une tigre l'horreur,
Et pour un brave faict d'esapren toute peur.
Concoi moy dans ton cœur la colere, et la rage,
Le meurtre, le despit, arme or sus ton courage [...]
Execute a ce coup la bravade qui face
Qu'on ne te die point indigne de la race.²³³

Dans cette pièce, Hécube prend le relais des femmes furieuses des premières tragédies, et retrouve une certaine ambiguïté – sa fureur paraît fondée par la demande d'Achille, mais Cassandre considère que sa vengeance personnelle met en danger la communauté :

Cassandre. O venger courageux pour lequel doit mourir
Ton peuple detrenché, et ta ville perir.²³⁴

Néanmoins, le héros éponyme de la pièce, Achille est un autre personnage masculin célèbre pour sa fureur ; il veut se venger de la mort de Patrocle « aillé de la fureur »²³⁵ :

Achille. Je consacre aux fureurs a jamais un exemple
Duquel au temps present, et au temps advenir
Se puissent nos nepveux a jamais souvenir.²³⁶

Si Achille est furieux, et le répète plusieurs reprises²³⁷, la fureur est générale dans la pièce. Elle est celle des « vens », des Dieux, d'Hector aussi, notamment dans le duel qui l'oppose à Achille²³⁸. Composée en 1563, cette tragédie à héros marque la généralisation de la fureur mais montre que la femme furieuse n'a pas encore dit son dernier mot.

²²⁹ *Ibid.*, fol. 17.

²³⁰ Étienne Jodelle, *L'Eugène*, *op. cit.*, v. 7, p. 31.

²³¹ Voir *supra*, p. 261.

²³² Nicolas Filleul, *Achille*, *op. cit.*, fol. 21v°.

²³³ *Ibid.*, fol. 22v°-23r°.

²³⁴ *Ibid.*, fol. 29v°.

²³⁵ *Ibid.*, fol. 5r°.

²³⁶ *Ibid.*, fol. 6r°.

²³⁷ Voir également *ibid.*, fol. 6v°.

²³⁸ *Ibid.*, fol. 9r°, 12r°, 16r° et 17v°-18v°.

Enfin, un autre cas de fureur féminine spectaculaire se présente dans le corpus : Phèdre dans *Hippolyte* de Garnier. Dès l'acte II, elle oppose sa « fureur », amoureuse, à sa « raison »²³⁹. Le chœur évoque à l'acte III la fureur suprême des femmes rejetées²⁴⁰, et, tout comme Médée, Phèdre subit à la fin de la pièce une vision infernale, au cours de laquelle elle voit Mégère, juste avant sa mort²⁴¹. Cependant, dans cette pièce, la fureur n'est pas non plus réservée au protagoniste féminin. À l'acte III, Hippolyte refuse l'amour des femmes mais ne sait si cette horreur des femmes rend compte de sa « raison » ou de sa « fureur »²⁴² ; il attribue plus loin la fureur à Jupiter, Thésée l'associe aux bêtes, et dans le récit de la mort d'Hippolyte à l'acte V, elle sert à caractériser le monstre²⁴³. Enfin, Thésée considère qu'il doit s'appliquer à lui-même ce qualificatif à l'acte V²⁴⁴. Ainsi, si cette pièce, particulièrement travaillée par le motif infernal²⁴⁵, présente une héroïne furieuse, la fureur est plus générale. Thésée se lamente ainsi à l'acte V :

Thesee. O Ciel ! ô Terre mere ! ô profonde caverne
Des Démons ensouffrez, inevitable Averne !
O Rages ! ô Fureurs ! ô Dires, les esbats
Des coupables esprits, qui devalent là bas !²⁴⁶

Loin de se limiter à l'héroïne, la fureur est partout, et rend compte du débordement des enfers sur la scène de théâtre. Les « fureurs » évoquées sont les Erinnyes : si la fureur continue à s'incarner dans un féminin, elle dépasse l'héroïne et rend compte du fait que les enfers ont envahi la scène. De fait, à part pour les tragédies de Jodelle et de La Péruse, la fureur est rarement l'apanage de la seule héroïne.

ii. Des héros « furieux »

La fureur est-elle, comme on l'a souvent indiqué, spécifiquement féminine ? Interrogeant la présence de *Saül le furieux* dans le corpus tragique, Vincent Dupuis conclut

²³⁹ « Maintenant la raison ha la force plus grande, / Maintenant la fureur plus forte me commande : / Mais tousjours à la fin Amour est le vainqueur », et plus bas, « Ainsi cete fureur violente s'oppose / À ce que la raison salulaire propose », Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, fol. 127r° et v°.

²⁴⁰ *Ibid.*, fol. 140v°-141r°.

²⁴¹ *Ibid.*, fol. 152r° et v°.

²⁴² « Soit raison, soit fureur, soit tout ce qu'on voudra, / Jamais de les aimer vouloir ne me prendra. », *Ibid.*, fol. 136r°.

²⁴³ Pour le monstre, « ce Taureau furieux », fol. 149r°, puis « Forcenant contre luy d'une fureur aveugle », *ibid.*, fol. 149v°.

²⁴⁴ « J'ay mechant parricide, aveuglé de fureur / Faict un mal, dont l'enfer auroit mesmes horreur. », *Ibid.*, fol. 153v°.

²⁴⁵ Sur ce point voir notamment Jean-Dominique Beaudin, « La monstruosité et l'horreur tragique dans l'*Hippolyte* de Robert Garnier », *op. cit.*

²⁴⁶ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, fol. 153r° et v°.

pourtant à une « majorité » de furieuses et maintient que la fureur est féminine²⁴⁷. Que penser alors de l'avant-dernier vers de *Didon se sacrifiant*, accordé à la nourrice Barcé, selon lequel « Nul vivant ne se peut exempter de furie »²⁴⁸ ? Le premier héros furieux en tant que tel est Saül, d'autant plus remarquable que le titre, *Saül le furieux*, met l'accent sur cette caractéristique. La fureur de Saül diffère, dans sa place actantielle et dans son origine, de celle de Cléopâtre, Médée ou Didon²⁴⁹. Elle est en effet moins une réaction au renversement de fortune qu'elle ne le constitue, puisqu'elle est la manifestation de la punition divine et dès lors, de la chute de Saül. En outre, elle est moins exacerbation d'une passion que véritable crise de folie ; elle ne découle pas de l'*ethos* de Saül mais est une caractéristique éthique supplémentaire, envoyée par Dieu²⁵⁰. C'est sur cette folie que s'ouvre la pièce, puisque Saül veut « furieux [ses] trois enfans occire »²⁵¹, parce qu'il se trompe momentanément sur leur identité, possédé qu'il est d'une « fureur » et d'une « frenaisie »²⁵². Une fois sa crise de folie passée, Saül choisira d'ailleurs de mourir pour suivre ses enfants²⁵³. L'*actio*, telle que décrite par l'escuyer à l'acte II, paraît également différer :

L'escuyer. Je le voy tout tremblant, tout pensif, et deffaict.
O quelle face ardente ! ô Dieu je te supplie,
Qu'avecques son sommeil s'en aille sa follie.²⁵⁴

La fureur est « sommeil », perte de conscience, si bien que Saül revient ensuite à lui sans aucun souvenir de ce qui s'est passé. Si la face est « ardente », Saül est « deffaict » : ce n'est pas sa force qui se révèle, mais sa faiblesse. Trouve-t-on dans le corpus des hommes qui présentent une fureur semblable à celle des femmes ?

²⁴⁷ Vincent Dupuis, *Le Tragique et le féminin*, op. cit., p. 22.

²⁴⁸ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 292.

²⁴⁹ Notons qu'en outre, la fureur n'est pas réservée à Saül dans cette pièce, puisqu'elle est d'abord constitutive de la guerre (fol. 28r°), et qu'elle est également l'apanage de la Pythonisse (fol. 20r°). Voir à ce sujet Louise Frappier, « La topique de la fureur dans la tragédie française du XVI^e siècle », op. cit., p. 39-40.

²⁵⁰ En cela, La Taille se rapprocherait des tragédies d'Euripide chez qui « la folie n'est pas humaine mais divine, elle est, bien plus que la mort, le moyen par lequel le dieu montre son pouvoir, sa colère envers le héros », Monalisa Carrilho de Macedo, *Les Fureurs à la Renaissance*, op. cit., p. 66.

²⁵¹ Jean de La Taille, *Saül le furieux*, op. cit., fol. 8v°. Sur cette scène, voir par exemple Françoise Charpentier, « L'illusion de l'illusion : les scènes d'égarement dans la tragédie humaniste », dans *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, dir. M.-T. Jones-Davis, Paris, Touzot, 1983, p. 75-87.

²⁵² Jean de La Taille, *Saül le furieux*, op. cit., fol. 12r°. La « frenaisie » appartient, plus peut-être que la fureur, au vocabulaire médical. Ainsi, André du Laurens distingue dans son traité la « phrenesie », rêverie fiévreuse, de la « manie », rêverie sans fièvre associée à la « rage et furie », et de la « melancholie », là encore non fiévreuse mais associée à la « peur et tristesse ». Voir André Du Laurens, *Discours de la conservation de la vue, des maladies melancholiques, des catarrhes, et de la vieillesse. Composez par M. André du Laurens, Medecin ordinaire du Roy, et Professeur de sa Majesté en l'Université de Medecine à Montpellier. reveuz de nouveau et augmentez de plusieurs chapitres*, Paris, Jamet Mettayer, 1597, fol. 117 sqq. Consulté en ligne le 19/07/2018. URL : http://www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/medica/resultats/index.php?cote=33505_z&p=1&do=page.

²⁵³ « Saül. Mes fils sont morts pour moy, doi-je estre paresseux / Et laschement ingrat à mourir apres eux ? », *ibid.*, fol. 26v°.

²⁵⁴ Jean de La Taille, *Saül le furieux*, op. cit., fol. 13r°.

L'exemple le plus frappant nous paraît être Aman qui présente tous les signes habituels de la fureur féminine, au niveau de la rhétorique déployée et spécifiquement de l'*actio* – à ceci près qu'Aman est le héros éponyme de la pièce, mais non le personnage valorisé, puisqu'il est l'opresseur des Juifs. Mardochée évoque dès l'ouverture « son ame furieuse »²⁵⁵ et le spectateur l'observe faire appel aux furies dès la scène suivante :

Aman. Non, ce n'est pas assez, ma vengeance s'estend
Plus loing que tout cela, je mettray dans les salles
De ce palais Royal trois seurs infernales,
Qui soufleront la rage, et l'ire et le courroux,
L'envie, la fierté, le discord entre tous [...].²⁵⁶

Il évoque encore sa « chaude fureur », tandis qu'Esther le décrit comme « un Aman furieux »²⁵⁷. Aman peut s'apostropher lui-même comme le ferait une Médée :

Aman. Sus donc reveille toy, sus, anime ta rage,
Assemble ta fureur, rechauffe ton courage
Soifueus du sang des Juifs, emprunte la terre
Des infernales seurs, et leur hideuse horreur :
Et tout ce que conçoit une ame forcenee
De fier, cruel, sanglant, une ame abandonnee
Au fait d'une vengeance, et qui ne cherche rien,
Fors du malheur d'autry reconquerir son bien.²⁵⁸

La fureur prend la forme de la haine des Juifs. C'est dès lors Zarasse, son épouse, qui tente de l'apaiser, en lui disant par exemple : « Vaut il pas mieux brider un peu vostre ire »²⁵⁹. Quant au chœur, il dénonce face à Siméon le mauvais caractère d'Aman, inconvenant à son rang :

La troupe. Il oublie son rang, sa charge et majesté,
Il porte un front d'Azur, et un œil despité,
Tout son corps est succé d'une peste secrete,
Ses dens pleines de rouille, et sa face desfaite,
Sa langue a du poison, et du venin son cœur.
S'il sort de chez le Roy, la crainte et la terreur,
La haine et la fureur, pas à pas le talonnent,
Et à cruelliser nostre gent l'esguillonent.²⁶⁰

L'évocation est particulièrement sombre : la fureur occasionne une transformation physique radicale, à la manière d'un poison qui cause des dommages irréversibles. La pourriture du corps d'Aman reflète la noirceur de son âme. La troupe prend le parti d'Esther dans la confrontation ; cependant, ce portrait à charge est confirmé par Aman, qui déclare par

²⁵⁵ André de Rivaudeau, *Aman*, op. cit., fol. 9.

²⁵⁶ *Ibid.*, fol. 17.

²⁵⁷ *Ibid.*, fol. 17 et 28.

²⁵⁸ *Ibid.*, fol. 47.

²⁵⁹ *Ibid.*, fol. 48.

²⁶⁰ *Ibid.*, fol. 55.

exemple : « Un mal secret me ronge »²⁶¹. Dès l'acte III, il décrit sa fureur précisément, au plan psycho-physiologique, dans un monologue :

Aman. Qui m'ouvreroit le cœur,
Il le trouveroit plein de fiel roux, de rancœur,
De rage, de venin, de cruauté, d'envie,
Pour voir ce Mardochee et ses freres en vie.²⁶²

Aman est sous l'emprise du mal, les fluides de son cœur ont été remplacés par un « fiel » néfaste, qui le situe du côté du pathologique. Il est conscient du mal qui l'habite, et fait tout pour s'en débarrasser :

Aman. Furies, laissés moy, las, laissés moy, bourrelles,
Soyés à Mardochee, et non à moy cruelles.
Reculés vos Serpens, et vos hideux flambeaux,
Allés, droissés aux Juifs mille et mille tombeaux.²⁶³

Contrairement à Cléopâtre, Didon ou Médée, Aman est le protagoniste d'une tragédie biblique, et il fait partie des opposants à Dieu : les « rage et fureur » qui l'habitent ne peuvent pas s'assouvir, il est condamné à perdre²⁶⁴. Dès lors, sa fureur a une portée métaphysique plus vaste : elle est le signe de la malédiction du personnage, qui vit en dehors de Dieu, ce qui n'est pas le cas des héroïnes évoquées. À la fin de la pièce, lorsqu'il échoue et se lamente²⁶⁵, il comprend que des signes l'avertissaient de son échec à venir, et qu'il a été aveuglé par son « cœur égaré du desir de vengeance »²⁶⁶. Ainsi, Aman reprend parfaitement l'*actio* féminine de la fureur, et c'est son épouse qui tente de le remettre dans la voie de la modération. Jamais la tragédie ne commente ce phénomène, proche de l'inversion²⁶⁷. Faut-il y voir une indifférence de l'auteur pour cette question du *gender* ? Faut-il comprendre plutôt que la fureur n'est pas censée être spécifiquement genrée ? S'il est peut-être une certaine beauté de ce personnage qui persiste dans le mal, la pièce défend le point de vue d'Esther : la fureur change de camp.

²⁶¹ *Ibid.*, fol. 59.

²⁶² *Ibid.*, fol. 45.

²⁶³ *Ibid.*, fol. 58.

²⁶⁴ *Ibid.*, fol. 59.

²⁶⁵ Là encore, il emploie une rhétorique de la lamentation proche de celle déployée par les personnages féminins du corpus : « Aman. A Dieux, las, que feray-je, ô quelz cris, quelles plaintes / Aman, espandras-tu jusques aux nues peintes ? / O malheur, desespoir, rigueur, o cruauté, / O envie, ô traison, lasche desloyauté, / Mortelle tromperie, ô fourbe inesperee », *ibid.*, fol. 74.

²⁶⁶ *Ibid.*, fol. 65.

²⁶⁷ Dans *Esther* de Pierre Matthieu, Zarasse tentera toujours de calmer les ardeurs de son époux, mais elle encouragera tout de même son projet de faire tuer Mardochee. Le personnage y semble avoir un rôle bien différent. De même, dans *Aman*, plus tardive, ce personnage soutient Aman dans son crime ; notons que la pièce s'achève sur les lamentations de cette épouse et mère endeuillée, qui perd ses dix enfants après son époux, lamentations auxquelles elle donne donc une place assez importante. Voir Pierre Matthieu, *Aman, seconde tragédie*, *op. cit.*, acte V, v. 3566-3698, p. 384-389.

D'autres personnages masculins éponymes furieux apparaissent : Marc-Antoine tout d'abord, personnage éponyme de la tragédie de Garnier qui montre, dès le titre, le contraste avec la pièce de Jodelle. Marc-Antoine prend le relais de la fureur qui était chez Jodelle réservée à l'héroïne, et fait de Cléopâtre une femme fidèle et vertueuse²⁶⁸. Antoine se décrit ainsi :

Marc-Antoine. Je suis comme un malade, à qui la fièvre ardente
A mis dans le gosier une soif violente.²⁶⁹

Plus loin, il se dépeint « comme espris de fureur, et plus que furieux, / l'esprit troublé de mal »²⁷⁰. Passionnelle, corporelle, voire mélancolique, la fureur qui habite Marc-Antoine précède son renversement de fortune, mais elle est renforcée par la supposée trahison de Cléopâtre. Ce n'est pourtant pas ce qui le conduira au suicide : au contraire, c'est pour se débarrasser de la fureur d'amour et de la honte qui l'accompagne qu'Antoine choisit de mettre fin à ses jours²⁷¹. Marc-Antoine est également furieux dans *César* de Grévin. Chez lui, César peut faire preuve de fureur guerrière à l'égard de ses ennemis²⁷² ; les soldats de César regrettent d'ailleurs leur ancienne fureur²⁷³, tandis que Cassius, qui veut tuer César depuis longtemps, paraît également l'éprouver²⁷⁴. Au-delà de cette fureur guerrière, Antoine s'exclame après la mort de César :

Antoine. J'invoque des Fureurs la plus grande fureur,
J'invoque le Chaös de l'éternelle horreur,
J'invoque l'Acheron, le Styx et le Cochyte,
Et si quelque aultre Dieu sous les enfers habite
Juste-vangeur des maux, je les invoque tous,
Homicides cruels, pour se vanger de vous.²⁷⁵

Évoquons encore une dernière tragédie qui présente une configuration comparable de la fureur : dans *Adonis*, Mars, qui veut se venger de la trahison de Venus, annonce « Je fracasseray tout », en appelle aux enfers, si bien que d'après Diane, la « fureur »

²⁶⁸ Frédéric Sprogis, « Cléopâtre sur la scène française (1553-1644) : la fureur comme identité tragique », *op. cit.*, p. 313 *sqq.*

²⁶⁹ Robert Garnier, *Marc-Antoine*, *op. cit.*, fol. 91r°.

²⁷⁰ *Ibid.*, fol. 94v°-95r°.

²⁷¹ « M. Antoine. Il me faut effacer la honte de mes jours, / Il me faut decorer mes lascives amours / D'un acte courageux [...] », *ibid.*, fol. 96r° et v°. Dès le monologue d'ouverture, il est question de l'Amour qui ne vient pas de Cupidon, « Ainçois d'une Furie », *ibid.*, fol. 77r°, tandis que Philostrate se lamente qu'une « horrible Megere » « bourrelle » toute l'Égypte, *ibid.*, fol. 80r°.

²⁷² « Aborder un Cesar, qui n'eut jamais haineur / Qui soudain ne sentit l'effort de sa fureur ! », Jacques Grévin, *Cesar*, *op. cit.*, fol. 3.

²⁷³ *Ibid.*, fol. 6 : « Ou est la fureur de nos ans ? ».

²⁷⁴ *Ibid.*, fol. 16 : « O main trop otieuse ! ô fureur patiente ! » et fol. 17 : « Ainsi je veux sur luy ma fureur attiser ».

²⁷⁵ *Ibid.*, fol. 40.

l' « abuse »²⁷⁶. Pourtant, à la fin de la pièce, Vénus veut connaître le meurtrier d'Adonis « De peur que [sa] fureur justement criminelle / Ne diffame celui qui ne l'a mérité »²⁷⁷. C'est sur le tableau d'une Venus « atteinte de fureur » que s'achève la pièce, passant donc de la fureur masculine à la fureur féminine.

Nous pouvons retrouver chez les héros une fureur proche de celle des femmes, comme chez Aman, mais d'autres types de fureurs sont apparus. L'analyse des tragédies à héros montre encore que la fureur, lorsqu'elle les habite, ne leur est pas réservée, tout comme elle ne l'est pas aux héroïnes lorsque celles-ci sont furieuses.

iii. Généralisation et diversification de la fureur

De fait, à l'ouverture du corpus, avant les pièces de Jodelle la fureur ne se limite pas à l'héroïne : dans *Hecuba* de Bochetel, la « fureur » est celle d'Achille, celle de la guerre²⁷⁸, et elle constitue aussi bien la situation de l'héroïne que sa réaction à cette situation. Ainsi, lorsqu'Hécube découvre les corps de Polyxène et de Polydore, elle s'exclame :

Hecuba. O filz, ô filz, hai, voyant telle furie,
Il convient sur ce point par sinistre presage
Que je commence ung chant de fureur et de rage.²⁷⁹

Devant la situation, Hécube doit chanter « fureur » et « rage » ; comme chez Cléopâtre, la hardiesse caractérise la voix, ici le « chant ». Lorsqu'Agamemnon caractérise le comportement d'Hécube, il évoque son « offense », son « audace » ou encore sa « haine », mais c'est bien Polymestor qui veut exercer sa « fureur » sur la Troyenne²⁸⁰.

Dès 1556, la fureur prend la forme de la fureur divine, prophétique, avec l'apparition scénique du personnage de Cassandre²⁸¹. Dans *Agamemnon* de Toutain, Clytemnestre est comparée à Médée, « furieuse marâtre », lorsqu'elle envisage la mort de ses enfants, mais finalement, d'autres termes désignent son comportement : « Vois que grand est le cas que ton audace apprête » lui dit par exemple la nourrice²⁸², ou encore « Retien donc le courroux de ton

²⁷⁶ Gabriel Le Breton, *Adonis*, op. cit., fol. 16 et 18.

²⁷⁷ *Ibid.*, fol. 35.

²⁷⁸ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, op. cit., fol. 14 et 35.

²⁷⁹ *Ibid.*, fol. 43. Bochetel suit Euripide d'assez près, voir *Hécube*, op. cit., v. 684-687, p. 54-55 : « Enfant, enfant, j'entonne ma lamentation, / le chant bacchique qu'à l'instant m'enseigne / un démon vengeur ».

²⁸⁰ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, op. cit., fol. 67.

²⁸¹ De même dans *Iulius Caesar*, il est question de Cassandre, « *furibunda vates* » qui aurait pu sauver Troie si les hommes l'avaient écoutée (*Iulius Caesar*, op. cit., v. 431, p. 86-87). Dans *Cesar*, la prophétesse Cassandre est qualifiée par sa « fureur » à la fin de l'acte III (*Ibid.*, v. 856, p. 91). Dans la *Troade*, Hécube évoque également les « malheurs que Cassandre a furieuse dit », op. cit., fol. 160r°.

²⁸² Charles Toutain, *Agamemnon*, op. cit., fol. 6v°.

ire incensée / Et r'apaise le feu de ta trouble pensée »²⁸³. Le terme de *fureur* désigne plutôt l'inspiration divine de Cassandra dans la pièce, même si les deux femmes se le renvoient dans les deux derniers vers de la pièce :

Clytemnestre. Meurs donc, meurs maintenant, furieuse rebelle
Cassandra. Et sur vous quelquefois la fureur viendra telle.²⁸⁴

Là où pour Clytemnestre, la fureur est une qualité, pour elle négative, de Cassandra, elle devient pour cette dernière le châtiment à venir de Clytemnestre. Surtout, le moment qui nous paraît capital pour la représentation de la fureur divine est le grand moment de la vision prophétique de Cassandra, qui présente notamment un spectaculaire dérèglement de la versification, d'ailleurs noté par une didascalie. Observons le changement :

Cass. Au rebours aujourd'hui tournent les destinées.
Vers de seze
Voici les noires seures, qui ont leurs foets sanglans forcenées :
Ell's rouent en leur gauche main un à demi brulé flambeau,
Leur vis étincelle inhumain : leurs flancs sont serrés d'un bandeau
De noires flames tout roussi : et des nuits les fraieurs murmurent :
Des Geans corpus aussi les terreus ossements emmurent
D'iceus les palus entourés : et voici le lassé vieillard
Sus les bords des flots conjurés, qui ne suit le branle raillard
De l'eau, toute soit oubliant fâché des malheurtés futures :
Dardain se gaudit, en riant joyeus de telles aventures.
Ch. Ja sa fureur d'elle même s'enfuit,
Et de foiblesse ainsi s'évanouit [...].²⁸⁵

La versification se dérègle, et la clarté de l'évocation disparaît avec la régularité métrique : Cassandra relate une vision dont le spectateur saisit la dimension infernale mais qui lui reste relativement énigmatique – peut-être ce caractère incompréhensible de l'avertissement de Cassandra vise-t-il à expliquer qu'elle ne soit jamais crue. Le chœur marque l'effet corporel de la vision qui épuise physiquement Cassandra, et si le ton de Cassandra ne fait pas l'objet d'un commentaire, le changement de mètre doit probablement accompagner un changement de prononciation, voire de jeu de l'acteur ou de l'actrice. En l'absence de précision textuelle, ce jeu resterait à la discrétion d'un metteur en scène. Si la fureur reste liée aux enfers, nous sommes loin de Cléopâtre, Médée ou Didon : la fureur de Cassandra n'est pas d'origine amoureuse ou corporelle, elle est l'expression de son élection (plutôt faudrait-il dire *malédiction*) divine.

De même, la fureur guerrière paraît de plus en plus fréquemment dans le corpus, et notamment chez Robert Garnier, où nous retrouvons à de nombreuses reprises la collocation

²⁸³ *Ibid.*, fol. 7r°.

²⁸⁴ *Ibid.*, fol. 17r°.

²⁸⁵ *Ibid.*, fol. 20v°.

« civile fureur »²⁸⁶ : il est question du « choc furieux » à l'acte III de la *Troade*, de la « civile fureur » à l'acte IV, et nous trouvons bien d'autres mentions de cette fureur guerrière dans le théâtre de Robert Garnier²⁸⁷. Comme pour *Phèdre*, la fureur chez Garnier peut caractériser l'héroïne, par exemple lorsque Cornélie se compare à Mègère ou indique « vomir de grand fureur mille outrageux blasphèmes » lorsqu'elle fait le deuil de Pompée²⁸⁸ ; mais elle peut aussi être celle d'autres personnages, par exemple d'Oreste, d'Astyanax ou encore du messager dans la *Troade*²⁸⁹. Dans *Antigone*, il est question de la « fureur de Creon » dans les paroles du messager²⁹⁰, et le roi reconnaît lui-même avoir fait preuve de fureur une fois le dénouement sanglant consommé²⁹¹. Là encore, il ne faut pas considérer que la pièce réserve la fureur à Créon : Jocaste a une vision des enfers au moment de sa mort, Hémon fait preuve de « fureur » quand il se suicide²⁹², et lorsqu'Eurydice entend le récit de la mort de son fils, le chœur commente ainsi sa réaction :

Chœur. Elle s'en va troublee ainsi qu'une Bacchante
 Au haut de Cithéron, qui, pleine de fureur,
 Va celebrant le Dieu des Indes conquereur.²⁹³

Comment imaginer un jeu d'actrice qui imiterait la Bacchante ? La fureur est bien l'objet d'une *actio*. À l'acte IV des *Juifves*, Nabuchodonosor peut dire de Sédécie :

Nabuchodonosor. Le desespoir qu'il a le rend audacieux,
 Ou bien pour m'emouvoir il fait le furieux.²⁹⁴

Sédécie, victime de Nabuchodonosor, est donc furieux – notons la rime « audacieux » / « furieux », qui peut encore montrer que la fureur est une facette de la hardiesse – ou *fait* le furieux, c'est-à-dire met en scène une fureur pour tenter d'empêcher sa punition, ce qui

²⁸⁶ On peut songer à l'ouverture de *La Pharsale* : « *Bella per Emathios plus quam civilia campos [...] Quis furor, o cives, quae tanta licentia ferri / gentibus inavis Latium praeberet cruorem !* », « Nous chantons les guerres plus que civiles dans les champs de l'Emathie [...] D'où vient, citoyens, cette fureur, où le fer a-t-il pris cette licence d'offrir le sang latin à des peuples odieux ? », Lucain, *La Pharsale, Tome II. Livres I-V*, éd. A. Bourguery, 3^e éd, Paris, Les Belles Lettres, 1958, livre I, v. 1-9, p. 2.

²⁸⁷ Ainsi, le terme n'est pas employé dans le récit de la mort de Porcie mais il est question de « la fureur des trois hommes » qui prennent le pouvoir à Rome, *Porcie, op. cit.*, fol. 34r°. Dans *La Troade*, il est question de la « fureur des Grecs » (*La Troade, op. cit.*, fol. 169r°), ou encore de la « fureur / de l'esclandre troyen » (fol. 175r°). Dans *Antigone*, sont mentionnées la « fureur » de l'armée (*Antigone, op. cit.*, fol. 213v°), la fureur guerrière (fol. 216v puis 236v°) puis la « fureur civile » (fol. 220v puis 225r°).

²⁸⁸ Robert Garnier, *Cornélie, op. cit.*, fol. 45v° et 46v°.

²⁸⁹ Robert Garnier, *La Troade, op. cit.*, fol. 164v° (« la fureur du parricide Oreste »), 189r° pour le messager (« Quelle fureur t'espoind ? ») et 190v° pour Astyanax comparé au « lyonceau ».

²⁹⁰ Robert Garnier, *Antigone, op. cit.*, fol. 249v°.

²⁹¹ « Ma fureur insensee / S'est apres le trespas sur les miens elancee », *Ibid.*, fol. 251v°.

²⁹² *Ibid.*, fol. 229v°-230r° et 250v°.

²⁹³ *Ibid.*, fol. 250v°.

²⁹⁴ Robert Garnier, *Les Juifves, op. cit.*, fol. 284r°.

échouera²⁹⁵. Surtout, la fureur n'est à nouveau pas réservée à la victime, puisque, comme pouvait le faire Thésée, la Reine s'exclame :

Reine. O desastres cruels ! ô rages ! ô fureurs !²⁹⁶

Que désigne-telle ici ? L'intransigeance de Nabuchodonosor ? La mort des enfants ? La réaction de Sédécie ? Comme l'indique le pluriel, la Reine regroupe peut-être l'ensemble des actions tragiques sous le terme de « fureurs ». C'est peut-être la généralisation de la fureur qui explique encore la présence de Mégère, « furie », sur la scène à l'ouverture de *Porcie*, qui s'exclame par exemple : « il faut que de rechef / Ceste mesme fureur j'eslance sur leur chef » et prévoit encore « la raige, la fureur, la guerre et la tuerie »²⁹⁷. La fureur est désormais moins une qualité éthique qu'une atmosphère générale, qui signe la présence des enfers sur la scène tragique et, au-delà, dans la France des guerres de religion²⁹⁸.

Un autre type de fureur, essentiellement masculine, est fréquent dans le corpus : il s'agit de celle qui habite les tyrans, comme nous l'avons vu chez Créon²⁹⁹. Par exemple, la fureur est celle de Goliath dans la trilogie de David³⁰⁰, contre laquelle Abner met Saül en garde :

Abner. Qu'il marche de furie
Comme l'orgueil le meine et seigneurie,
Toy, garde l'ordre et reigle de ton pas.
Ne te transporte, et ne t'avance pas
Hors la raison. Laisse l'ire despitée
Au Philisthin et ne te precipite.³⁰¹

Lorsque Goliath essaie de frapper David de sa hache mais le manque, il devient « tout aveuglé de fureur »³⁰² : la fureur est ici guerrière mais témoigne d'un aveuglement passionnel. Dans *David fugitif*, Joab, Abisai, Asahel, Abiathar, et Achimelech racontent que Doeg, poussé par Satan et débordant de « fureur véhémente » anime Saül contre David³⁰³. Autre tyran, *Holoferne* annonce lui-même sa « fureur » dès le monologue d'ouverture³⁰⁴, dont Judith comprend que, aidée de Dieu, elle doit la combattre :

Judith. Renforce mon courage, affin que ta maison

²⁹⁵ Sédécie est encore « transporté de fureur » lorsqu'il voit le châtement de ses enfants, Robert Garnier, *Les Juifves*, op. cit., fol. 291r°.

²⁹⁶ *Ibid.*, fol. 294v°.

²⁹⁷ Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., fol. 1r°.

²⁹⁸ Nous reviendrons *infra*, p. 522-531, sur cette question.

²⁹⁹ Une tragédie représente une tyrannie au féminin, hors de notre corpus : George Buchanan, *Baptistes*, op. cit.

³⁰⁰ Louis des Masures, *David combattant*, op. cit., fol. 81.

³⁰¹ *Ibid.*, fol. 85.

³⁰² *Ibid.*, fol. 90-91.

³⁰³ Louis des Masures, *David fugitif*, op. cit., fol. 187.

³⁰⁴ Adrien d'Amboise, *Holoferne*, op. cit., fol. 4r°. Cependant, là encore, la fureur fait partie de la situation générale pour Ozias, *ibid.*, fol. 8v°.

N'éprouve la fureur d'un tyran sans raison.³⁰⁵

De fait, bien des tragédies du corpus retenu, à partir de 1566 (la trilogie de David) et jusque 1583 (*Les Juifves*), placent la fureur du côté des bourreaux et non des victimes : dans *Coligny*, la fureur est du côté protestant : de Calvin, dont on nous dit qu'il brûle en enfer avec ses amis huguenots, de D'Andelot qui sort des enfers, ou encore des furies qui viennent sur la scène pour allumer le feu des guerres de religion³⁰⁶. Dans leur projet de renversement du roi Kanut, les méchants Lutiens invoquent les instances infernales en des termes très semblables à ceux de Médée :

Les Lutiens. Je vous atteste, tous, tous, tous je vous appelle.
Pour me porter faveur à ma juste querelle.³⁰⁷

La fureur a envahi la scène, et le chœur dénonce la présence de « La mégère palissante » et « Erymne déchevelée »³⁰⁸ ; anticipant son deuil, la reine « toute furieuse / Contre sa chair malheureuse / aiguise son dur courroux »³⁰⁹, tandis que les « cruautés civiles » se préparent. La fureur est partout : cependant, ce sont les Lutiens qui sont responsables de cette fureur, qu'ils ont, après tout, appelée de leur vœux.

Ainsi, la fureur s'éloigne de l'héroïne et, même, passe d'après nous de ce qui la caractérise à ce qui l'entoure et qu'elle doit affronter : elle devient, au fil du temps, moins la réaction au revers de fortune que ce qui caractérise ce dernier. Cette inversion du motif est sensible dans *Panthée*. Balthazar, amoureux de Panthée désigne d'abord son amour comme le produit d'une fureur à l'acte I :

Balthazar. Quelle horrible fureur, quelle cruelle rage
Et quel rouge brasier allumé dans mon flanc
Me fait bouillir le sang ?³¹⁰

Enflammé par l'amour, Balthazar comprend que la fureur a pris la place de la raison :

Que dis-je de fureur, moy dont le jugement
Fait tout si sagement.³¹¹

Il s'exclame plus loin « Je deviens furieux » : l'amour a transformé Balthazar au point de le rendre furieux. Son ami fidèle, Achate, confirme cette transformation, qui se traduit physiquement par une rougeur :

³⁰⁵ *Ibid.*, fol. 18r°.

³⁰⁶ Françoise de Chantelouve, *La Tragédie de feu Gaspard de Colligny*, *op. cit.*, fol. 37 *sqq.* et 41 *sqq.*

³⁰⁷ Anonyme, *La Tragedie Française du Bon Kanut*, *op. cit.*, v. 195, p. 62. Renée Gimenez a rapproché ses vers de ceux de Médée chez La Péruse : « Je vous ateste tous, tous, tous, je vous appelle / Au spectacle piteus de ma triste querele », voir « introduction », *ibid.*, p. 24 et La Péruse, *Medee*, *op. cit.*, fol. 1.

³⁰⁸ Anonyme, *La Tragedie Française du Bon Kanut*, *op. cit.*, v. 1128 et 1133, p. 58.

³⁰⁹ *Ibid.*, v. 1159-1161, p. 59.

³¹⁰ Cayes Jules de Guersens, *Panthée*, *op. cit.*, fol. A1r°.

³¹¹ *Ibid.*, fol. A1v°.

Achate. Quelle fureur, ô Dieux,
De ce pourpre sanglant vous borde les deux yeux ?³¹²

Il l'invite alors, comme la nourrice peut le faire avec Phèdre, à « calme[r] cette fureur »³¹³. Nous retrouvons une fureur amoureuse et corporelle, décrite négativement par l'entourage du personnage. Néanmoins, ce n'est pas le héros de la pièce qui parle : au contraire, le furieux est l'ennemi de l'héroïne, l'homme qui veut posséder Panthée malgré elle. Le chœur invite alors l'héroïne à résister à l'orage « furieux » en préservant sa chasteté :

Chœur. La Chasteté est ceste haute roche,
C'est cet escueil duquel si on approche
Plus que par le devoir :
Ni tous les flots de nostre enflé courage,
Ni tous les vents de nostre fiere rage,
N'auront aucun pouvoir.³¹⁴

Nous aurions une inversion de Cléopâtre : Panthée n'est plus l'héroïne furieuse, mais celle qui résiste par sa chasteté à la fureur masculine, spécifiquement sexuelle, qui la compromettrait. Enea Balmas montre qu'en 1578, Guy Lefèvre de La Boderie compare dans un « Prologue avant le recit de la Tragedie de Panthée » les deux héroïnes, en les opposant strictement. Après avoir condamné l'« impudicité, les pensers vicieux » ou encore la « feinte » de Cléopâtre, il donne cette première description de l'action de Panthée :

Dressans icy l'oreille apprestez vous d'ouyr
Un bien contraire effect, Amour qui fist jouyr
D'antoine Cleopatre, et Royne glorieuse
La fist de son vainqueur estre victorieuse,
Avec tous ses assaultz, avec tous ses Soudars,
Ses brandons allumez, ses sagettes et dards
Ne peut oncques forcer la chasteté vantée,
Stable comme une Tour, de la belle Panthée.³¹⁵

La Boderie véhicule une image négative de la reine égyptienne, mais montre qu'elle reste, plus de vingt ans après la double représentation de 1553, une référence pour la tragédie. Cette opposition peut rendre compte dans une certaine mesure de la tendance à transformer le modèle héroïque, à faire passer la fureur de l'héroïne à ce qu'elle affronte.

*

La fureur est une constante du corpus et il paraît difficile de définitivement la genrer, même en distinguant les différentes formes de fureur. La première, guerrière, est surtout

³¹² *Ibid.*, fol. A3r^o.

³¹³ *Ibid.*, fol. A4r^o.

³¹⁴ *Ibid.*, fol. C1v^o.

³¹⁵ Nous avons consulté Guy Lefèvre de la Boderie, *Diverses Meslanges Poétiques*, Paris, R. Le Mangnier, 1582, fol. 100v^o sqq. [Consulté le 25/04/2018. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k713710/f201.image.r=diverses%20mélanges%20poétique>].

masculine. La deuxième, d'origine divine, prophétique, présente des manifestations principalement féminines, avec Cassandre notamment, ou la Pythonisse. La fureur de Dieu est également souvent évoquée, et plus largement, il est de plus en plus souvent question de la fureur de la situation. Nous trouvons encore la fureur du tyran, ou au moins des méchants, plus univoque, qui est révélatrice d'un déséquilibre psycho-physiologique du personnage qui ne se verra pas nuancé. C'est cependant le dernier type de fureur qui nous intéresse le plus : la fureur humorale équivalant à la folie et pouvant mener au crime, dont les femmes sont les principales victimes, mais qui habite Aman, Marc-Antoine voire Achille. De plus en plus, la tragédie vise à montrer que les enfers ont envahi la scène : la fureur est de moins en moins une caractéristique du héros ou de l'héroïne, et de plus en plus la propriété de ce qu'il affronte. Dès lors, le protagoniste va développer une autre forme de hardiesse, moins révoltée, plus maîtrisée, pour combattre cette fureur généralisée.

b. Pour une autre hardiesse

i. La maîtrise masculine

Nous entrons dans la tragédie à héros avec Abraham, qui se résigne au sacrifice de son fils au nom de Dieu, puis avec César, qui accepte sa mort sans révolte. Les premiers héros impressionnent par leur acceptation héroïque du sort. La critique a montré la mise en valeur par Bèze des hésitations d'Abraham par rapport à la tradition biblique et aux autres dramaturges qui le mettent en scène³¹⁶. *In fine*, c'est pourtant la résignation qui l'emporte chez le Patriarche, et ce, malgré les tentations de Satan présent sur la scène. Abraham peut ainsi dire à Sara :

Abraham. Mais tant y a qu'il appartient,
Quand Dieu nous enjoint une chose,
Que nous ayons la bouche close :
Sans estriver aucunement
Contre son saint commandement.
S'il commande, il faut obeir.³¹⁷

Finalement, Isaac n'est sauvé que par l'intervention de l'Ange, puisque, d'après la didascalie, « Ici [Abraham] le cuide frapper », lorsque l'Ange retient son bras³¹⁸ : le père d'Isaac est allé au bout de l'acceptation de l'ordre divin, malgré la douleur que celle-ci lui cause.

³¹⁶ Voir par exemple Charles Mazouer, « Abraham du *Mistère du Viel Testament* à l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze », *op. cit.*, Hubert Bost, « La mise en scène genevoise d'*Abraham sacrifiant* », *op. cit.*, ; Olivier Millet, « Exégèse évangélique et culture littéraire humaniste : entre Luther et Bèze, L'*Abraham sacrifiant* selon Calvin », *op. cit.*, ; Ruth Stawarz-Luginbühl, « L'*Abraham Sacrifiant*, tragédie française, ou comment mettre en scène l'épreuve de la foi ? », *op. cit.*

César, qui suit Abraham de près, est également un héros résigné, puisqu'il ne tient pas compte des avertissements prophétiques de Calpurnie :

Cesar. Non de Cesar le cueur
Ne sera vainement arrêté par la peur.³¹⁹

Il dit encore « J'aime mieux la mort qu'endurer un tel blâme ». Et plus loin :

Et si j'aime bien mieux
Mourir tout en-un coup, qu'estre tousjours paoureux
Ne m'en parlez donc plus, et pensez que la vie
Ne m'est tant que l'honneur.³²⁰

Préférer l'honneur à la vie est une marque de magnanimité dans l'ordre tragique. Or, au fil du corpus, les héros résignés persistent. Après David et Josias soutenus par Dieu, resteront Jephthé, le roy Kanut, Coligny, Régulus surtout. Là encore, il n'est pas exclu que les héros en passent par des moments de fureur ou de doute : comme pour les héroïnes, la limite n'est pas absolue et les deux modèles se côtoient, à l'intérieur d'une même tragédie et dans des tragédies publiées en même temps. Par exemple, le dernier héros du corpus, Régulus, est le prototype du héros raisonné, qui meurt pour sa patrie et au nom de sa parole. Pourtant, le dernier homme important du corpus, dans une tragédie majoritairement féminine, est Nabuchodonosor, tyran furieux caractérisé par sa cruauté ; néanmoins, il n'est alors pas le héros de la tragédie, mais l'ennemi des héroïnes, ce qui confirme que, si la fureur ne disparaît pas, elle se trouve de moins en moins du côté du héros. Le corpus s'ouvre sur la maîtrise masculine et ne la délaisse jamais, même si le modèle se diversifie rapidement, puisque nous avons pu observer les furieux. De plus en plus pourtant, le protagoniste de la tragédie est admirable par sa résignation, par son acceptation magnanime du retournement du sort.

ii. L'audace des femmes

De nombreuses héroïnes présentent également ce type de hardiesse : Lucrèce, Porcie, Panthée, Antigone, les deux Cornélie, les femmes de *La Famine* et celles de *La Troade*, Jeanne d'Arc et les Juifves. Au-delà des héroïnes éponymes, nous avons d'autres femmes importantes : Iphis, Phèdre, Cléopâtre chez Garnier, Judith chez *Holoferne* ou encore Althée, mère infanticide de *Meleagre*. Ces héroïnes développent une forme de hardiesse qui s'inscrit moins dans la continuité des tragédies de Jodelle que dans celle des traductions qui précèdent *Cleopatre captive* : Electre et Iphigénie peuvent être traversées par la fureur mais ne sont pas

³¹⁷ Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, op. cit., fol. 28.

³¹⁸ *Ibid.*, fol. 51-52.

³¹⁹ Jacques Grévin, *Cesar*, op. cit., fol. 29. Sur cette question, voir *supra*, notamment p. 335-342.

³²⁰ *Ibid.*, fol. 30.

essentiellement caractérisées par elle. C'est au contraire la maîtrise d'elle-même et de leur discours qui définissent ces héroïnes ; nous avons montré que c'est la « parole virile » d'Electre qui est censée émerveiller le spectateur chez Lazare de Baïf : or, comme l'a montré Sabine Lardon, cette parole est « virile » parce qu'elle est maîtrisée³²¹.

Aux yeux de Chrysothemis, sa sœur Electra entreprend « si tresgrand hardiesse » et devrait « refrene[r] [s]on courroux », tandis que pour le chœur, « Electre seulle est tempestee, / Et par trahison agitee »³²² ; la fureur n'est pas un concept opérant pour décrire le comportement de cette héroïne, qui n'entreprend jamais, comme nous l'avons vu, de se venger seule³²³. Comme l'a montré Frédéric Sprogis, Jodelle innove dans son traitement de la fureur³²⁴ : il lance un modèle opérant, mais qui n'aura qu'un temps.

Comment caractériser alors cette nouvelle hardiesse qui se déploie chez les héroïnes ? Chez *Sophonisba*, c'est la « vigueur de son courage » qui étonne au moment de son suicide, et plus tôt, sa « hardiesse » de langage face à Massinissa. Lorsqu'Antigone résiste à Créon chez Baïf, le chœur commente : « Elle se montre bien estre fille de cueur »³²⁵, et la désigne plus loin comme une « Fille, ayant entrepris de hardiesse / Un fait trop hazardeux »³²⁶. Chez Robert Garnier, lorsque les gardes rapportent à Créon qu'ils ont surpris Antigone transgressant son ordre, ils décrivent ainsi la réaction de la jeune fille :

Gardes. Adonc nous accourons sans davantage attendre,
A fin de la pouvoir en ce delict surprendre,
Et la mettre en vos mains : Mais sans s'espouvanter
Elle se vint à nous franchement presenter,
Confessant librement le sepulchral office
Qu'elle desiroit faire au corps de Polynice.³²⁷

Ce sont les compléments de manière qui rendent compte de l'audace d'Antigone : qu'elle se rende « sans s'espouvanter » et « franchement », puis « librement », témoigne du fait qu'elle n'a jamais cru pouvoir rendre les devoirs funéraires à son frère sans être punie. Son courage est ensuite démontré sur scène lorsqu'elle répond à Créon avec insolence. Chez Garnier, Créon décrit par la notion d'« audace » l'attitude d'Antigone à son égard, mais il prend ce qualificatif en mauvaise part :

³²¹ Voir *supra*, p. 121-124.

³²² Lazare de Baïf, *Electra*, *op. cit.*, fol. D5v° et D7v°.

³²³ Voir *supra*, p. 387-388.

³²⁴ Frédéric Sprogis, « Cléopâtre sur la scène française (1553-1644) », *op. cit.* Il montre bien, pour les pièces consacrées à Cléopâtre, que la fureur passe rapidement à Antoine, est de moins en moins caractéristique de Cléopâtre.

³²⁵ Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 69v°. Voir également la source, Sophocle, *Antigone*, *op. cit.*, v. 471-472, p. 38-39, où le Coryphée insiste surtout sur l'ascendance d'Antigone.

³²⁶ Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 78v°. Ici Baïf suit Sophocle, *Antigone*, *op. cit.*, v. 853-856, p. 66-67.

Creon. Cette cy seulement ma defense n'enfreint :
Mais comme si l'enfreindre estoit un œuvre saint,
Elle s'en glorifie, et d'impudente audace,
Maintient avoir bien faict, mesme devant ma face :
Se rit de ma puissance, et pense volontiers
Que pour le vain respect des Rois ses devanciers,
Elle n'y soit sugette, et que la felonnie,
Dont elle use envers moy, luy doive estre impunie.³²⁸

Il affirme encore : « C'est une audacieuse, une fille arrogante »³²⁹. L'audace d'Antigone ne réside pas dans la fureur. Sa résistance au pouvoir royal passe par une désobéissance calme et une insolence mesurée. De même, pour indiquer, comme Cléopâtre et Sophonisbe, son refus de soumission à l'ennemi, Cornélie affirme : « Un magnanime cœur ne peut vivre en servage »³³⁰. Plus loin, elle montrera la même indifférence qu'Antigone et Cléopâtre face au pouvoir, en affirmant « Je ne redoute point d'un Tyran la colere »³³¹. Refusant la servitude et l'autorité du tyran, Cornélie fait preuve de la même audace que les reines captives mais ne démontre plus de fureur ; au contraire, elle fait preuve d'une maîtrise d'elle-même et de sa rhétorique, attestée notamment lors des débats qui l'opposent à Cicéron ou encore à Philippes et, lorsqu'elle se laisse emporter, c'est du côté de la plainte et non de la rage.

Comme Cléopâtre, comme Sophonisbe, Lucrèce se suicide, moins pour échapper à la servitude qu'au déshonneur. La fureur n'est pas absente de l'héroïne, comme l'indique la nourrice à l'acte II :

Nourrice. Bride ceste fureur qui te mene si fort.
Lucrèce. Las ! je la brideray Nourrice, par ma mort.³³²

La rébellion de Lucrèce face au pouvoir humain et face à la valeur de la vie continue d'amener la notion de fureur, ce qui peut rendre compte d'une forme d'ambiguïté autour du suicide. Cependant, la fureur n'est plus fondamentale, et se voit concurrencée par d'autres, notamment celle d'« audace ». Ainsi, lorsque Lucrèce s'étonne que la Nourrice ne la pousse pas à venger son honneur, elle lui dit encore à l'acte suivant :

Lucrece. Toy qui m'as plus aymé, que ta vie et tes yeux.
Qui m'as avec ton lait fait succer une audace
Pour reculer le vice alors qu'il outre-passe :
Ou sont de la Vertu ces sains propos deduits,
Desquels tu me paissais par les plus longues nuits ?³³³

³²⁷ Robert Garnier, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 237v°.

³²⁸ *Ibid.*, fol. 238v°.

³²⁹ *Ibid.*, fol. 240v°.

³³⁰ Robert Garnier, *Cornélie*, *op. cit.*, fol. 48v°.

³³¹ *Ibid.*, fol. 56r°.

³³² Nicolas Filleul, *Lucrece*, *op. cit.*, fol. G2r°.

³³³ *Ibid.*, fol. I1r°.

Si Lucrèce en appelle aux « filles d'Achéron », elle insiste surtout sur son impuissance, sur son incapacité à se faire elle-même vengeance³³⁴. Même si le changement de paradigme se présente sous la forme du regret, l'héroïne constate qu'elle ne présente plus le même *ethos*. Lucrèce voudrait se venger mais elle n'est pas Médée, elle ne possède pas sa fureur ; dès lors, elle ne peut que se suicider pour retrouver son honneur et léguer sa vengeance à d'autres.

Nous aurions pu prendre d'autres exemples pour rendre compte de la diversification des formes de hardiesse, en étudiant par exemple la différence entre les deux mères infanticides Médée et Althée : c'est au nom de la justice et non plus d'une nécessité passionnelle qu'Althée tue son fils, au prix de son bonheur et finalement de sa vie.

Il n'y aurait donc *in fine* pas de prévalence de la fureur de l'héroïne dans le corpus : la fureur est l'une des réactions possibles des femmes au renversement de fortune mais, très vite, elle quitte la seule héroïne pour gagner l'ensemble de la situation tragique ; dès lors, les héroïnes, toujours audacieuses, le sont pour d'autres raisons. Qu'elles soient insolentes face au pouvoir, prêtes à sacrifier leur vie au nom de leur piété familiale (Antigone), au nom de leur honneur (Lucrèce, Panthée), ou du bien commun (Iphigénie, Iphis) ces femmes n'en passent plus par un spectacle furieux mais déploient au contraire une rhétorique ordonnée, calme, pour défendre leur point de vue. Cette nouvelle forme d'audace se fonde sur un spectacle presque contraire au spectacle furieux, puisque ces femmes démontrent leur maîtrise d'elle-même. Plutôt que d'accentuer le phénomène de rupture, il faudrait percevoir la continuité entre ces différents modèles féminins, tous mus par la hardiesse annoncée dans le paratexte de Lazare de Baïf (Electra qui « emerveille » par sa « virilité ») et dans celui de Cléopâtre (la voix « et plaintive et hardie » de la tragédie)³³⁵. Néanmoins, il y a bien passage de l'une à l'autre hardiesse qui, pour nous, se joue autour de *La Soltane*, pièce qui pousse jusqu'au déchirement les caractéristiques des protagonistes des premières tragédies.

c. La Soltane comme point de rupture

i. Rose, la fureur et la plainte

Unique tragédie orientale du corpus, publiée en 1561, *La Soltane* de Bounin dépeint la conjuration de sérail qui aboutit à la mise à mort de Moustapha par son père Soliman. La pièce fait exception dans le corpus par la virulence du discours misogyne développé par le

³³⁴ Sur la délégation de la vengeance, voir *supra*, p. 381-383.

³³⁵ Voir *supra*, p. 121-129.

chœur à la fin de l'acte I³³⁶ ; elle présente d'autres écarts. Rose donne son titre à la tragédie, mais le personnage qui subit le renversement de fortune est Moustapha, assassiné par son père parce que Rose l'accuse de complot. Or, pour convaincre le sultan de la véracité du document, la sultane déploie une stratégie axée autour de la double rhétorique de la plainte et de la fureur : si elle peut ressembler en cela aux héroïnes qui la précèdent, des différences non négligeables apparaissent si l'on examine la pièce de plus près.

À l'acte I, Rose utilise le double registre de la plainte et de la furieuse, comme l'indique Sirène qui dénonce son « ire bouillonnante » puis ses « plaintes si piteuses »³³⁷. Elle lui demande encore :

Sirene. Ne cess'rés vous d'ainsi vous gaimanter
Voules vous point vostre deuil alanter
Chass'rés vous point ceste rage cruelle,
Forcenment qui ainsi vous bourrelle ?³³⁸

Le « deuil » et la « rage cruelle » vont ensemble chez la sultane qui vient tout juste de faire appel aux puissances infernales : « Sus donc tous acourés tournoians par trois fois / A l'effroiable son de mes tristes abois ». Insistant à plusieurs reprises sur les liens de l'héroïne aux puissances infernales, souvent évoqués mais jamais démontrés³³⁹, Bounin la situe dans la lignée de Médée. Lorsque Rustan arrive, il décrit l'*actio* de Rose, qui renvoie également à la topique de la fureur, voire de la folie :

Rustan. Dont vient Rose dont vient ceste brillante face,
Ce sourcil herissé, et ceste tresse espars
Ainsi négligemment au tour de votre chef ?³⁴⁰

C'est d'abord la négligence qui caractérise la sultane, qui n'a pas pris le temps de se coiffer ni de mettre en place ses sourcils. Le terme de *fureur* arrive plus loin :

Rustan. Quell'fureur sans raison ou bouillonnant courroux
Ainsi légèrement vous étrange de vous ?³⁴¹

Jusqu'ici, Rose est semblable aux héroïnes qui la précèdent : dépitée par sa situation, elle fait alterner la plainte et la fureur, perd le contrôle et le sens des conventions sociales, ce qui se perçoit immédiatement par son apparence négligée. Par un jeu d'écho volontaire ou non au prologue de *Cleopatre captive*, Bounin place dans deux vers successifs les notions de plainte et de hardiesse, dans la bouche de son héroïne, qui assure qu'il n'arrivera pas :

Rose. Par trop honteusement que moy dolente et triste,

³³⁶ Voir *supra*, p. 155-158.

³³⁷ Gabriel Bounin, *La Soltane*, op. cit., fol. 2 puis 3 et 6.

³³⁸ *Ibid.*, fol. 6.

³³⁹ Voir par exemple *ibid.*, fol. 3.

³⁴⁰ *Ibid.*, fol. 10.

³⁴¹ *Ibid.*, fol. 11.

Je souffre que me soit par un si brave hardi
De mes plus chers enfans l'honneur abatardi [...].³⁴²

La hardiesse comme la bravoure sont, dans la bouche de Rose, connotées négativement, du côté de l'ambition et de l'arrogance. Si l'on admet l'écho à Jodelle, il marquerait un renversement, puisque la hardiesse est pour Rose négative, associée à l'ennemi, et dissociée de sa propre tristesse. Plus tard dans la pièce, elle se réapproprie pourtant la hardiesse dans des vers sentencieux typographiquement marqués :

» Fortune les hardis et hautains favorise
» Et des acoüardis devance l'entreprise.³⁴³

La hardiesse engendre une action, s'oppose à la passivité face au destin. Rose ressemble ainsi aux héroïnes furieuses étudiées : elle possède une voix à la fois plaintive et hardie, et sort des conventions sociales à cause d'un apparent revers de fortune. Néanmoins, comme peut le faire pressentir l'adverbe « légèrement » présent dans les vers de Rustan que nous avons cités, les raisons de cette perte de contrôle sont dénoncées comme étant non valables.

De fait, la sultane n'a peut-être pas l'excuse d'avoir subi un premier revers de fortune – plus précisément, Bounin joue sur ce motif. Dès les premiers vers, à l'instar de Médée ou Hécube, l'héroïne se dépeint bien en victime d'un retournement du sort :

Rose. Tels sont ce tes destins, Dieu du plus-haut manoir ?
Tel est ce ô Apollin ton senétre vouloir ?
Tel encombre futur à moy femme pouvrete
M'avoit elle avant-dit ta cortine profete ?
O que je devoi bien Armenie laisser,
Pour malheureuse hélas en Thrace m'adresser.
Oui oui je devoi bien pour aborder en Thrace,
Laisser Taure et Caucase le surgeon de ma race.
Faut il o cieux faut il, que je voie ranger
Pardessus mes chers filz un esclave étranger ?
Faut il qu'un Moustapha filz natif de la terre,
L'honneur de mes enfans honteusement aterre ?³⁴⁴

Étrangère qui a quitté son pays natal, la sultane subit un affront qu'elle ne peut supporter : Moustapha, « filz natif de la terre », reste l'héritier du Sultan Soliman et aurait, en outre, montré à plusieurs reprises son mépris pour les fils de Rose. Sirène, « dame d'honneur » de la

³⁴² *Ibid.*, fol. 12.

³⁴³ *Ibid.*, fol. 29.

³⁴⁴ Gabriel Bounin, *La Soltane*, op. cit., fol. 1. Ces lamentations ne se trouvent pas chez Moffan, la source principale de la pièce d'après la critique récente. Voir Raïa Zaïmova : « L'image de Roxelane et le conflit chrétiens-musulmans dans le théâtre occidental (xvi^e-xviii^e s.), dans *Chrétiens et Musulmans à la Renaissance. Actes du 37^e colloque international du CESR (1994)*, dir. B. Bennassar et R. Sauzet, Paris, Champion, 1998, p. 275-289 ; Alison Baird Lovell, « "Par créance légèrè" : Bounin's Tragedy *La Soltane* in Light of Medieval and Renaissance Orientalism », op. cit. ; Pascale Barthe, « *Oriens theatralis* : La France dans le miroir de *La Soltane* de Gabriel Bounin », *EMF: Studies in Early Modern France*, vol. 13 : « Spectacle », dir. A. Birberick, R. J. Ganim, Charlottesville, Rookwood Press, 2010, p. 107-120.

sultane, entreprend de la calmer, en l'invitant à se fier aux dieux et en lui rappelant que Moustapha est suffisamment puni par son exil³⁴⁵. Mais l'exil n'est pas pour Rose suffisant : elle répète à plusieurs reprises son désir de voir mourir le fils du Sultan³⁴⁶. Dès lors, le discours de Sirène se durcit : elle juge que l'emportement de sa maîtresse est non seulement démesuré, mais même infondé :

Sirene. Pour Moustapha hautain et brave voir,
Est il raison d'ainsi vous émouvoir ?³⁴⁷

Rustan arrive sur scène, demande à la sultane la raison de sa « clameur »³⁴⁸ et prend peur lorsque cette dernière lui affirme que son émoi provient d'une infortune qui leur est commune. Sirène répond alors :

Sirene. Le dueil poignant et tristesse dolente
Qui vous Rustan et Soltane tourmente,
N'est ce mait Dieus nul autre que de voir
Un Moustapha en hauteur et pouvoir.
Le dueil poignant et ploreuse detresse,
Les meilleurs sens qui de Soltane oppresse,
Que de le voir n'est autre cemait-Dieus,
Dessus ses fils par trop audacieus.³⁴⁹

La négation restrictive « n'est nul autre que de voir », présente au troisième puis à l'avant-dernier vers cités, montre que Sirène perçoit un déséquilibre entre la situation et la réaction qu'elle provoque chez Rose. Rustan développe en réponse à ces vers une interprétation similaire de la situation :

Rustan. Helas que pensez vous, qu'estes vous devenue ?
De quell' cruelle Erinne estes vous detenue ?
Quelle juste raison vous a peu émouvoir
Soltane pour un riens à ainsi vous doulouir ?³⁵⁰

Rustan considère comme Sirène que Rose s'émeut « pour un riens » – certes les sources de son interprétation sont différentes : pour lui, ce malheur n'en est pas un puisqu'il compte y remédier. Il n'en reste pas moins que le spectateur entend un autre personnage affirmer que l'émoi de la sultane est sans fondement objectif. À la fin de l'acte II, le chœur chante les méfaits de l'envie et de l'ambition qui, d'après lui, guident l'action de Rose³⁵¹. Il termine son chant en s'adressant ainsi à un Moustapha absent :

Chœur. Non non ce n'est point ton forfait

³⁴⁵ Voir « Las cuidez vous pour ainsi vous doulouir / Du grand Jupin eschanger le vouloir ? », puis « Laisse la la pour vivre degarny, / De biens, d'amis, laissés la ce banny », Gabriel Bounin, *La Soltane, op. cit.*, fol. 3 et 5.

³⁴⁶ Voir par exemple « Il mourra, il mourra » et vers suivants, *ibid.*, fol. 6.

³⁴⁷ *Ibid.*, fol. 7.

³⁴⁸ *Ibid.*, fol. 9.

³⁴⁹ *Ibid.*, fol. 11.

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*, fol. 31-35.

Ains ta vertu louable,
Qui d'envie ennemi t'a fait
Tant tu es louang'able.³⁵²

Le chœur, non caractérisé, ne participe jamais activement au dialogue ou à l'action et cette distance fait de lui un commentateur apparemment objectif – le comportement de Moustapha, que le spectateur verra sur scène à partir de l'acte IV, est plus conforme aux propos du chœur qu'à ceux des conjurateurs³⁵³. Dès lors, malgré l'ouverture de la pièce sur les lamentations de Rose, le dramaturge invite le lecteur-spectateur à envisager d'autres raisons à son action que celles qu'elle avance. Étrangère et seconde femme du sultan, elle n'a pas de droit légitime sur la succession au trône : Moustapha est le véritable héritier. C'est donc lui, et non la maîtresse du sultan qui n'a rien à perdre et tout à conquérir, qui subit le revers de fortune de la tragédie. Cette tragédie est la seule qui décrédibilise le fonctionnement de la vengeance : Rose présente l'assassinat de Moustapha comme une juste rétribution, mais Sirène, Rustan dans une moindre mesure, le chœur et enfin le comportement de Moustapha lui-même démontrent qu'elle agit par ambition, sans pouvoir fonder son crime sur un « forfait » du fils du sultan³⁵⁴.

Surtout, la suite de la tragédie prend une inflexion différente de celles qui la précèdent. Pour aboutir au dénouement attendu, c'est-à-dire faire chuter Moustapha et placer ses fils dans la ligne de succession de Soliman, la sultane doit faire croire à ce dernier que son héritier l'a trahi. Or, à l'acte II, la sultane envisage ainsi le stratagème visant à convaincre Sultan :

Rose. Sus donc mon cher Rustan sus doncques sans tarder,
Nos yeux d'humide pleur allons nous en farder
Pour mieux dissimuler les cris, et larmes faintes,
Les sanglots, les soupirs et gaimentables plaintes,
Dolens que nous irons répandans à foison,
Racontans à Soltan la fainte trahison
De ce sot orgueilleux [...].³⁵⁵

Il faut se « farder » des pleurs, répandre « cris, et larmes faintes » pour que Sultan n'envisage pas que le cartel est un faux. Cette fois, l'*actio* de la plainte est une gestuelle mensongère, comparée au fard trompeur. Conseillant à Rose d'avancer masquée, Rustan lui donne ensuite la marche à suivre pour convaincre Soliman de leur mensonge :

Rustan. Premier acoutres vous d'une pleureuse harangue
Modestement tenant le frein de votre langue,
De peur que Solyman ne vous veuille écouter
Vous voiant affectée en votre raconter.

³⁵² *Ibid.*, fol. 35.

³⁵³ Pour une étude de l'attitude de Moustapha, voir *infra*, p. 504-509.

³⁵⁴ Du côté néolatin, Hérodiade, l'épouse d'Hérode qui fait assassiner Jean-Baptiste dans *Baptistes* de Buchanan, parce que celui-ci a médité d'elle, paraît également être particulièrement dévalorisée par la pièce. Voir sur ce point notre article à paraître, « Hérodiade dans *Baptistes* de Buchanan (1577), la tyrannie au féminin ».

³⁵⁵ *Ibid.*, fol. 26.

Dolente masquez vous d'une ploureuse face,
D'un parler gemissant qui promptement le face
Trop plus que vous dolent, vous oiant d'un bon œil
En signe de recueil.

Le premier vers présente une métaphore étonnante, et particulièrement révélatrice : la rhétorique plaintive n'est plus qu'un costume de théâtre dont il faut s'accouttrer pour convaincre. L'objectif est de ne pas trop en faire, pour ne pas attiser les soupçons de Sultan – puisqu'un excès de plainte révèle la feinte³⁵⁶ –, mais de transmettre une émotion en la feignant. Rustan se risque à la direction d'acteurs, en insistant sur l'*actio*, qui recouvre à la fois le ton adopté et l'expression faciale choisie. L'adverbe « Premier » n'appelle pas de suite : l'objet de la demande concerne le début du discours de Rose, qui doit être tout particulièrement retenu, pour que Sultan la croie. La sultane demande à son conseiller de lui faire confiance (« N'aiez peur quand j'irai raconter à Soltan [...] ») et lui expose sa stratégie, moins axée sur les larmes que sur la fureur :

Rose. J'avol'rai vers Soltan épointé de fureur,
La de mon seul regard je lui ferai horreur
La tant je l'epeur'rai moi fine caute et fainte,
Me voiant, que le cœur lui tremblot'ra de crainte.
La je n'aurai maintien, visage ne couleur
Qui ne s'aille chang'ant, par l'horrible fraieur
Qui m'ira forcenant : mes si blondes tressettes
Forcenment d'effroi s'ellev'ront toutes droites,
De rage horriblement mon cueur s'ira enflant,
Et de mes yeux iss'ra un feu étincellant
Qui m'ira enflamant.

À la suite de Rustan, Rose expose donc son jeu d'actrice à venir, qui repose sur les modèles théâtraux de la fureur qui la précèdent. Elle paraît particulièrement agile : elle peut changer de couleur de teint, faire dresser « toutes droites » ses tresses et faire sortir un feu de ses yeux. Elle révèle ensuite la source de son jeu :

Ainsi s'ra il de moi, car premier qu'affronter
Le Soltan cest émoi pour au long lui conter,
D'un sang d'ire bouillant tous mes os et mes vaines,
Me jettant hors de moy comblement seront pleines :
Mes yeux de grand fraieur par tout iront dardans
En signe de fureur de grans éclers ardans,
Bref je n'aurai sur moi cheveu sourcil ne tresse
Horriblement d'effroi qui roidement n'en dresse.³⁵⁷

Rose est donc prête à utiliser toutes les ressources théâtrales de la fureur pour convaincre Sultan, et définit l'acteur comme celui qui se concentre sur son émotion pour la jouer et la

³⁵⁶ Nous avons analysé l'association de la plainte et de la feinte *supra*, p. 470-473.

³⁵⁷ *Ibid.*, fol. 29-30.

transmettre. Là où Rustan insiste sur la force des larmes et de la plainte, conçues comme costume et comme masque, la sultane complète le tableau en évoquant l'*actio* de la fureur, qu'elle pourra faire venir en se remémorant sa colère véritable contre Moustapha. Les deux rhétoriques typiquement féminines et essentielles au tragique, la lamentation et la fureur, deviennent purement théâtrales, relèvent du jeu, et même du costume, du masque, et ont besoin d'être mises en scène pour se réaliser.

Sans se contenter de cette première, et double, évocation, Bounin montre ensuite au spectateur ce dont Rose est capable face à Soliman : l'acte III est constitué du faux aveu au Sultan, au cours duquel la sultane applique les conseils de Rustan et met en œuvre la stratégie annoncée. Elle commence par faire l'éloge du Roi³⁵⁸, ce que Rustan n'avait pas anticipé. Elle annonce ensuite au sultan qu'elle a un aveu difficile à lui faire, et met en œuvre la technique de la fausse réticence, qui lui a été conseillée par Rustan :

Rose. A Soltan tant je sens mes esprits varier,
Que ma langue ne peut un seul mot délier.³⁵⁹

Comme prévu, Sultan insiste pour connaître la vérité, qu'elle accepte alors de lui donner, non sans jouer, assez grossièrement, la dépossession furieuse :

Rose. Tu le sauras : hélas mais o cieus quel émoi,
Vient si forcenement me jeter hors de moi ?
Soltan, quelle fureur quand conter je le pense,
Me ravissant mes sens ainsi me quint'essence ?
Soltan pardonne-moi si conter ne le puis,
Car si loin de mes sens étrangé' je me suis
Que ne puis me r'avoir, moi plus que forcenée,
Si loin de mes esprits je me suis éloignée
Par l'horrible fureur qui métrise mes sens,
M'encharmant ma raison, que presque je me sens,
Soltan trois quatre fois plus folle et furieuse
Que du Dieu deux fois né la prêtresse vineuse.

Le lexique de la « fureur » et du « forcenement », avec le jeu sur les figures de dérivation, sature le discours : la sultane se décrit elle-même comme une furieuse, alors que, en général, c'est plutôt l'entourage qui dénonce la fureur du protagoniste. Elle insiste ensuite sur son incapacité à parler, pourtant mise à mal par sa prolixité verbale, et les larmes se mêlent alors à la fureur :

Las Soltan quand je veus ce discours raconter,
Mille sanglos soudain me viennent alenter
Le lamentable son de ma frêle parolle,
Et sur le champ Soltan, la ainsi comme folle

³⁵⁸ « Rose. O Roi des hautains Rois le plus que tres-puissant / O Roi en ta majesté et vertu florissant, / Roi qui tiens tout ce rond sous ta détre puissante, / D'ici jusque au coucher de l'Aube palissante », *ibid.*, fol. 36.

³⁵⁹ *Ibid.*, fol. 37.

Muette je me tais, lors sans pouvoir parler,
Par l'horrible fraieur, qui tant me viend troubler :
Muette je me tais pour la fureur mutine
Qui me va bouillonnant au creus de ma poitrine.
Mais or' vois tu Soltan en cuidant commencer,
Mes gemissans discours soudain se devancer ?
Par les aigrets souspirs, et plaintes douloureuses,
Par les sanglos cuisans, et les larmes moiteuses,
Qui issent de mes yeux ? ois tu mon cœur gemir,
Et en morne paleur ma face se ablémir ?³⁶⁰

Oubliant peut-être le conseil de Rustan de ne pas trop en faire, Rose insiste à plusieurs reprises sur son impossibilité de parler – qui, selon une rhétorique convenue mais ici exacerbée, n'empêche pas la parole (« Muette je me tais », placé en anaphore, ne porte à aucune conséquence sur la prise de parole) –, sur ses causes, la « fureur », la folie, le forçément qui lui font perdre la raison, ainsi que les « sanglots » qui lui coupent la parole. Pour être bien certaine que Soliman ne rate pas le spectacle qu'elle lui donne, la sultane fait appel aux verbes de perception (« vois tu », « ois tu »). Si nous n'étions pas en tragédie, nous serions tentée d'y voir une parodie des héroïnes tragiques qui précèdent Rose. Au minimum, les rhétoriques de la fureur et de la lamentation s'éloignent du fondement éthique qui les soutenait chez Didon, Médée, ou Cléopâtre : capables de mentir pour parvenir à leur fin, ces femmes ne sont pour autant pas de pures actrices de théâtre. Bounin pousse la fausseté de la parole féminine tragique et la transforme en une rhétorique mensongère qui se parodie elle-même. Or, cette double rhétorique n'était que rapidement évoquée dans la source, qui place les larmes chez Rose et la fausse colère chez Rustan, dans deux tentatives distinctes de conjuration. Pour son premier essai, Rose obtient une première série de lettres qui accusent Moustapha de comploter contre son père :

Elle cherchant toutes occasions pour mettre à execution sa meschante entreprise, avec allechemens propres aux femmes (desquels elle estoit bonne ouvriere) et flateries attrayantes ne cessoit d'attirer à soy le cœur de son mary. [...] Or ne fut elle pas trompee de son espérance : car ayant trouvé occasion, non sans effusion de larmes (lesquelles en telles affaires les femmes ont tousjours à commandement) elle commença à remonstrer au Roy le danger auquel il estoit.³⁶¹

Comme Bounin le fera après lui, Moffan tire du comportement de la sultane une loi générale sur la tromperie féminine, qui prend également la forme de l'« effusion de larmes » jouée par Rose. Le procédé est le même, mais la scène est bien moins développée que chez Bounin. En

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 38-39.

³⁶¹ Nicolas de Moffan, *Le Meurtre execrable et inhumain, commis par Soltan Solyman, grand Seigneur des Turcs, en la personne de son fils aîné Soltan Mustaphe*, Paris, Jean Caveiller, 1556, fol. D3r°. [Consulté en ligne le 19/06/2018. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2010346>].

outre, cette tentative échoue, Sultan ne la croit pas. Dès lors, nous retrouvons les protagonistes dans une deuxième scène. Cette fois, Sultan est déjà persuadé du complot, et Rustan feint de trouver une nouvelle preuve :

Ce temps pendant Rustan plus cauteleux que le Renard, montrant à son visage signe de cholere (comme il estoit bon ouvrier) incontinent s'en alla au pavillon du Roy, et avec une hardiesse eshontee luy dit, que quasi tous les principaux de la gendarmerie estoient allez au devant du Mustaphe, luy faire la court. Le Soltan a ce rapport devint palle [...].³⁶²

À Rose les larmes, à Rustan la colère. Les deux personnages sont de « bon[s] ouvrier[s] », des acteurs rusés, qui, à force de mensonges, de faux et d'usages de faux, convainquent le sultan de tuer son propre fils. Bounin ne donne cependant pas de place à la fausse colère de Rustan et développe bien plus que sa source le jeu de Rose : il concentre sur la Sultane la mise en œuvre d'une rhétorique mensongère, fondée sur une *actio* typiquement tragique, qui n'est plus seulement celle des larmes, mais qui est complétée par la fureur. Notre hypothèse est que cette tragédie marque l'épuisement du modèle mis en place depuis *Cleopatre captive* et poursuivi avec Didon, Médée et Sophonisbe³⁶³. En effet, après la *Soltane*, nous changeons de modèle d'héroïne. Hormis Phèdre et Hécube, également habitées de fureur et capables de mensonge, les héroïnes qui suivent Rose manifestent une autre forme de hardiesse, et la fureur est dès lors dans l'autre camp. Moustapha semble de son côté interroger les modèles masculins.

ii. « Harceller le desastre » : Moustapha ou la résignation à en mourir

Là où Rose se révolte contre le sort qui place ses fils en dehors de la succession du sultan, Moustapha témoigne d'une acceptation exemplaire du dénouement tragique. Ce héros entre en scène en insistant sur son humeur mélancolique et sur sa peur. En effet, lorsque le héraut lui explique, à l'acte IV, que son père le sultan demande à le voir, Moustapha a immédiatement un pressentiment du malheur à venir³⁶⁴. Il se demande d'où vient son mal alors que « sans l'objet d'aucun dueil et sans aucun mal craindre » :

Moustapha. Or' je sens dans mon cœur, une peur blemissente,
Qui vient de son objet ma face ternissante,
Me menaçant d'encombre, et tristesse avenir,
Sans que par nuls moiens j'y puisse avant-venir.³⁶⁵

³⁶² *Ibid.*, fol. 1v°.

³⁶³ Nous n'avons aucune déclaration de l'auteur ni aucun renseignement biographique pour nous éclairer sur ce positionnement singulier de Gabriel Bounin, qui s'explique peut-être par la volonté de déplacer le modèle en passant au sujet oriental, ou simplement par la volonté de jouer avec la récente tradition tragique qui le précède.

³⁶⁴ Gabriel Bounin, *La Soltane*, *op. cit.*, fol. 49-50. Pour une analyse des vers en question, voir *supra*, p. 198.

³⁶⁵ *Ibid.*, fol. 51.

Sans être absolument réservé aux femmes, ce type de discours, qui évoque la peur du personnage et sa traduction physique, leur est globalement plus propre. Moustapha marque cependant sa soumission face au destin :

Car qui pourroit aller au devant du desastre
» Que nous va pourchassant la fortune maratre ?
» Les destins ont leur cours, et tout humain effort
» Ne se peut afranchir du prophétique Sort.³⁶⁶

Les guillemets, le présent de vérité générale et les termes abstraits marquent le caractère universel de la proposition. Dès lors, le fils du sultan comprend que sa peur indique probablement son sort funeste, mais ne veut en tirer aucune action :

Moustapha. Mais que sera donc ceci ? dont me viend ceste peur ?
Ces frissons tramblotans ? ceste froide palleur ?
Cest émoi bleissant, ce soing qui me détrace,
Les traits jeunement fais de ma vermeille face ?
Quoi je me voi honteus, du tout acouardi,
Mes deux yeus tous cavez, mon visage alaidi,
En plumbeuse palleur : las, si c'est d'aventure,
Le presage futur de quelque méventure,
De quelque dueil futur il le me faut souffrir,
»Veille ou non il le faut : Car nul ne peut effuir
»Le desastre, le dueil, la rancœur, et dégrace,
»Aveugle encontre soi que la fortune brasse.³⁶⁷

Le visage de Moustapha est transformé par la peur : sa « palleur » tranche avec son habituelle « vermeille face », marque de la bonne santé du jeune homme. La dernière partie de la citation rend compte du comportement masculin général dans les tragédies : si jamais le pressentiment est juste, « il le me faut souffrir ». Moustapha comprend que Rose et Rustan sont très probablement à l'origine du malheur qui l'attend : il anticipe même le « faus rapport menteur » qui causera sa disgrâce³⁶⁸. Il se souvient du devin Achmat qui lui avait annoncé son « futur encombre »³⁶⁹. Lorsque le Sophe arrive et constate sa transformation psychologique et physique, Moustapha lui explique qu'il « avant-voi[t] » la trahison de Rose³⁷⁰. Le Sophe lui conseille alors non la résignation, mais la fuite :

Sophe. Fuis donc fuis Moustapha, effuis isnellement
Le dur cœur de Soltan, de furie écument,
Effuis l'ire d'un roi.³⁷¹

Pourtant, le fils du sultan refuse absolument d'envisager cette possibilité et s'indigne même que le Sophe la lui conseille :

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.*, fol. 52.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ *Ibid.*, fol. 55.

Moustapha. Comment Sophe comment dis tu pas que j'effuie
 Du Soltan Solymam la grisante furie ?
 Las Sophe ai-je mépris ? comment ai-je méfet ?
 En quoy ai-je commis execrable forfet ?
 Ai-je trahi Soltan ? luy ai-je fait grevance ?
 Ai-je vers luy mépris dont vers son excellence
 Or'je ne peusse aller ? j'y va j'y va hatif,
 Oui Sophe j'y accours pour scavoir le motif
 Oui vraiment pour scavoir dont mon humble presence,
 Sans l'avoir deservi luy vient à déplaisance.
 Sophe. Moustaph'assés tost viend qui cherche son danger
 De soi même hatif sans s'y vouloir ranger.
 »Moustapha. Sophe nul ne peut fuir par fuitives detorses
 »Du prophete destin les ingainnables forces.³⁷²

Moustapha proteste de son innocence et refuse alors la fuite, quitte à en mourir. Se conduit-il en stoïcien résigné ? Le Sophe interprète autrement sa réaction :

Le Sophe. Las Moustapha comment ?
 Veus tu a ton danger opiniatrement
 Aller voir le Soltan ? veus tu opiniatre
 Agacer les Crabrons ? harceller le désastre ?³⁷³

Moustapha est « opiniatre » : refusant de suivre son pressentiment, il se précipite de lui-même dans le malheur. Cette scène est assez longue, et le débat se poursuit entre les deux personnages. Le fils du sultan brandit son innocence, l'incapacité des hommes à changer leur destin, ainsi que l'indifférence stoïcienne vis-à-vis de la mort. Il dira encore :

Moustapha. » A Sophe mais encor mais qu'est ce qu'un mourir
 » Sinon chez les aucuns un perennel dormir,³⁷⁴

Ou encore : « Non non la mort cruelle, / N'est riens à l'homme fort »³⁷⁵ ; pourtant, le Sophe n'est pas convaincu par son argumentaire et lui oppose la description des trois morts pour le stoïcien :

Le Sophe. Toutesfois nous avons si bien j'en suis recors
 En nos livres Sacrez trois especes de mors
 (Suivant du Stoïcien la raison Physicale)

³⁷¹ *Ibid.*, fol. 56.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ *Ibid.*, fol. 57.

³⁷⁴ *Ibid.* Comme nous l'a indiqué Dominique Brancher, il faut peut-être voir ici une référence à la théorie assimilant l'état de l'âme après la mort à un sommeil, condamnée par le cinquième Concile de Latran en 1531 et fustigée par Calvin en 1534 dans sa *Psychopannychia* (« vigile de l'âme ») qui combat « l'erreur des ignorants qui pensent qu'après la mort, les âmes dorment jusqu'au Jugement dernier ». Voir Jean Calvin, *Psychopannychia qua refellitur quorundam imperitorum error qui animas post mortem usque ad ultimum iudicium dormire putant, libellus*, qui paraît traduit en français sous le titre : *Psychopannychie. Traitté par lequel es prouvé que les âmes veillent et vivent après qu'elles sont sorties du corps, contre l'erreur de quelques ignorans qui pensent qu'elles dorment jusques au dernier jugement*, Genève, Conrad Badius, 1558. Sur cette question voir Fernando Vidal, *Les Sciences de l'âme XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Champion, 2006, p. 38. Dans ce cas, Bounin condamnerait les erreurs superstitieuses des musulmans, comme le fait explicitement sa source, Nicolas de Moffan (voir par exemple *Le Meurtre execrable et inhumain, commis par Soltan Solyman*, op. cit., fol. F2r^o).

³⁷⁵ *Ibid.*, fol. 58.

Scavoir la violent'naturele et fatale.
Ores donc respond moi, respond moi Moustapha ?
Ores di moi comment nomm'rons nous celle la
Hui donc tu veux mourir ?³⁷⁶

La mort de Moustapha ne serait pas résignée, stoïcienne, ni justifiée. Au contraire, pour le Sophe, elle est le résultat d'une témérité folle :

Sophe. Effuis donc Moustapha, Moustapha, effuis l'ire
Du Soltan Solyman qui te veut déconfire,
Effuis dont, Car ceus la s'exposent au danger
Fol'ment dont s'en peuvoint surement étranger.³⁷⁷

Tout se joue dans l'adverbe « follement » : lorsque l'on peut fuir un danger, c'est folie que de s'y exposer. Moustapha développe alors un dernier type d'argumentaire, fondé sur l'idée du déshonneur qui lui proviendrait de la fuite, parce qu'il faut obéir à Sultan, qui est son père et son souverain³⁷⁸. Dès lors, la « nature » l'empêche de désobéir à son père :

Donc' je serai hautain et par trop fiere outrance
Je n'irai à Soltan porter l'obéissance,
Dont nature vers lui m'oblige étroitement ?
Donc Sophe je n'irai vers lui hativement,
Sans pour-penser quel mal la fortune mutine,
Ennemie de moi pas a pas m'achemine ?
J'y vas, j'y cours, hatif, c'est or' qu'il sera sceu,
Ce que de mal le Sort contre moi a conceu.³⁷⁹

Cet argument met temporairement fin au débat : quelle que soit la juste attitude à démontrer face à l'avertissement du sort, la nécessité de l'obéissance au souverain et père prévaut. Le débat reprend au début de l'acte V, lorsque Moustapha rapporte cette fois non plus un pressentiment mais un songe prophétique, particulièrement étonnant, et marquant par son syncrétisme. En effet, en rêve, Mahomet a emmené le fils du sultan visiter les Enfers et les Champs-Élysées en lui montrant sa future demeure. Le Sophe comprend qu'il s'agit d'un nouveau présage et réitère alors, en des termes très similaires au débat de l'acte précédent, sa demande à Moustapha³⁸⁰. Ce dernier refuse au nom des mêmes arguments, en ajoutant l'idée

³⁷⁶ *Ibid.*, fol. 58.

³⁷⁷ *Ibid.*, fol. 59.

³⁷⁸ « Moustapha. Comment Sophe veus tu veus tu que je m'étrange / Du Soltan Solyman a ma grand' mélouange / A ma honte, et mépris, sans vers lui acourir, / Sans aller devers lui ? plus-tost plus-tost mourir / Que les severes lois et les status enfreindre, / De celui que je dois cherir, aimer et crainte, / De celui que je dois com'mon roi bien-heurer, / Et sur tous les vivans humblement honorer : / Plus-tost Sophe mourir que par mon arrogance, / J'encoure le danger de desobeissance, / Mettant honteusement a dedains et mépris / Le sceptre tout-peuvant et triumphal pourpris / De mon pere Soltan. », *ibid.*, fol. 59. Il en tire même une règle générale : « Et puis ne sçais tu pas qu'il est mon Prince et Roi, / A qui seul sans revolte, et quereleus déroi / » Il me faut obeir ? Non non Sophe, les Princes / » Ne sont nez avec nous en ces basses provinces, / » Ains la haut, saintement du ciel étant issus, / » Et du sang de Juppin divinement conçus. », *ibid.*

³⁷⁹ *Ibid.*, fol. 60.

³⁸⁰ « Sophe. A'Moustapha effuis, fuis la meurdrerie main, / Effuis le cœur felon du Soltan inhumain, / Ores doncq Moustapha, Moustapha effuis l'ire / De ton pere Soltan qui te veut déconfire, / Evites donc l'émoi, et le

que les songes sont « frivoles mensonges ». Il conclut par une injonction magnanime qu'il se fait à lui-même :

Moustapha. Non non j'y va j'y cours, c'est-or' qu'il faut tenter,
Ce qu'a voulu le Sort contre moi attenter.
Mais que tardé-je tant ? que ni voi-je a grans suites,
Pour connoitre soudain quell's si grand's poursuites
Le Sort fait contre moi ?³⁸¹

Il faut tout « tenter », aller au devant du danger pour voir ce que le sort a prévu pour lui. Le Sophe reste pour prier Dieu, tandis que Moustapha va voir le Sultan et, avant même d'avoir pu dire un mot pour sa défense, est assassiné par les Muets.

Comment comprendre la résignation de Moustapha ? Si Rose pousse au bout le modèle féminin, le fils du sultan est peut-être tellement résigné qu'il en devient « opiniâtre ». Cicéron disait à Porcie qu'il fallait accepter la mort quand elle venait, et non aller aux devants d'elle ; si le suicide peut être une marque de constance³⁸², Moustapha montre que celle-ci peut également être poussée à l'excès. Lorsqu'il va au devant du dénouement tragique, il fait plus que l'accepter, il le provoque, même si plusieurs des arguments qu'il avance (la honte de la fuite, son innocence, la nécessité de l'obéissance au père et au roi, la vanité des songes) paraissent recevables. Cette tension provient peut-être de l'adaptation de la source principale de la pièce, le récit de Nicolas de Moffan, à l'univers tragique. En effet, lorsque le docteur, son conseiller, lui dit qu'il est en danger de mort, voici comment Moustapha réagit :

Le Mustaphe, comme homme de grand cœur et sans aucune crainte, n'eut aucun egard à ceste response, mais luy dit « À raison dequoy me laisseray je vaincre et abatre de telle crainte puérile ? D'autant iray je plus constamment, et avec moins de crainte et plus de hardiesse, me presenter à mon seigneur et pere, que je suis asseuré sa royale majesté avoir esté (ainsi que de raison) avec si grande crainte filiale par moy reveree, qu'outre son gré onques ne m'advint tourner le pied ny la veuë mesmes vers le siege de sa majesté : [...] Et pour ceste cause j'ay deliberé en moymesmes, et me semble estre beaucoup meilleur, en obeissant au grand Seigneur mettre fin à ma vie, puisque cela luy vient à plaisir, que regnant par plusieurs années estre estimé rebelle par un chacun, mesmement par mes envieux et malveillans.³⁸³

Nous retrouvons la peur, mais ses conséquences physiques sont bien moins évoquées. Le texte de Moffan met en œuvre plusieurs valeurs essentielles à la tragédie : Moustapha entend agir « constamment » et démontrer sa « hardiesse ». Chez Bounin, le fils du sultan prend le

mal accablant, / Qui va si n'i prevois sur le chef te tombant, / Effuis doncq'Moustapha, car ce songe est indice, / Et presage futur de quelque malefice », *ibid.*, fol. 70.

³⁸¹ *Ibid.*, fol. 71.

³⁸² Sur la constance et la modération, voir *infra*, p. 511-542.

³⁸³ Nicolas de Moffan, *Le Meurtre execrable et inhumain, commis par Soltan Solyman*, *op. cit.*, fol. F2v°-F3v°.

risque de mourir, mais chez Moffan, nous sommes très proches du suicide³⁸⁴. C'est donc dans sa source que Bounin trouve cette constance presque suicidaire de Moustapha ; mais, contrairement à Moffan, il la met longuement en débat. Ainsi, le dramaturge jette le trouble sur les valeurs tragiques mises en œuvre par ses prédécesseurs : si la plainte et la fureur ne sont plus qu'un costume de théâtre pour Rose, la résignation masculine est quant à elle sincère, mais excessive. Dès lors, la séparation entre un féminin furieux et un masculin résigné s'annonce plus poreuse que dans les premières pièces du corpus. C'est ce que confirment les furieux et les femmes magnanimes après *La Soltane*.

La Soltane paraît en 1561 : cette date marque, nous l'avons vu, la fin de la domination de l'héroïsme féminin, et l'arrivée massive des héros en tragédie³⁸⁵, ainsi que les derniers feux de l'héroïsme furieux. Il faudrait donc comprendre que le modèle s'est épuisé : les dramaturges qui suivent Bounin mettront essentiellement en scène des héros résignés, et en outre, ceux-ci ne seront plus uniquement des hommes. Nous aurions donc plusieurs phénomènes qui se jouent autour de 1561 : la fureur disparaît au profit de la résignation ; les héros commencent à prendre le pas sur les héroïnes ; néanmoins, lorsque les héroïnes apparaissent, elles sont désormais tout aussi résignées que les hommes, si bien que les deux types majeurs de hardiesse ne sont plus répartis selon le sexe du protagoniste.

*

Au fil du corpus, la tragédie reste définie par la voix « et plaintive et hardie », annoncée à son ouverture, qui engage un ensemble d'effets spectaculaires. La plainte, et sa manifestation physiologique des larmes, ainsi que la gestuelle ritualisée du deuil, ne disparaissent jamais. Les pleurs sont avant tout féminins même si des hommes peuvent ponctuellement s'y adonner, quand les formes ritualisées du deuil sont bien réservées aux femmes. La réaction pathétique est alors essentiellement portée par les femmes dans de nombreuses tragédies, ce qui rend leur présence centrale pour cette esthétique, puisque la plainte est en effet importante dans le corpus.

La hardiesse peut également être considérée comme une constante : elle est fondamentalement définie comme la réaction courageuse du protagoniste, d'autant plus

³⁸⁴ Lorsque Moustapha apprend par Achmat que son père déploie ses troupes, il a une première réaction, peut-être plus proche de ce que nous trouvons chez Bounin : « De telles nouvelles fut grandement esmerveillé le Mustaphe : et ne sçavoit à quelle raison son seigneur et pere estoit là venu avec si grande gendarmerie, sans aucune apparente necessité. Toutefois se fiant à son innocence, combien qu'il fust grandement troublé, arresta qu'il obeiroit à son commendement, j'äçoit qu'avec le grand et apparent danger de sa vie. Car il jugeoit estre plus honeste et louable, portant obeissance à son père endurer la mort, que vivre apres luy avoir desobey », *ibid.*, fol. E4r^o.

³⁸⁵ Voir *supra*, p. 85-100.

admirable qu'elle survient au comble du malheur. Elle prend plusieurs formes dans le corpus. Elle est, au début de la production, féminine et furieuse. Rapidement, la hardiesse devient au contraire associée à une maîtrise de soi, sensible dans une acceptation résignée du sort, dans une révolte dont l'héroïne justifie les principes (Antigone par exemple), ou dans le suicide, qui est globalement valorisé. Or, si cette hardiesse maîtrisée est au départ plutôt pratiquée par les personnages masculins, les personnages féminins l'adoptent de plus en plus. Dès lors, au fil du corpus, les spectacles masculins et féminins tendent à se rejoindre, même si certaines caractéristiques restent associées à un sexe spécifique (par exemple, l'érotisation du corps au moment de la mort). Peut-on alors considérer que l'effet spectaculaire singulier des femmes attire initialement les dramaturges plus que celui des hommes ? Il faudrait comprendre que les premiers dramaturges préféreraient la hardiesse révoltée des femmes à la hardiesse résignée des hommes ; après *La Soltane*, cette polarisation genrée s'atténue, les dramaturges privilégient des protagonistes résignés, commencent à donner la primauté aux héros masculins, mais mettent également en scène des héroïnes résignées. Comment expliquer cette évolution ? Puisque les spectacles de la plainte et de la hardiesse sont de moins en moins genrés, peut-on maintenir l'idée de la spécificité de la présence des femmes en tragédie ? Pour répondre à ces questions, envisager la présence spectaculaire des femmes ne suffit pas : il nous faut interroger leur rôle moral, puisque ces types de « spectacle » sont censés révéler des qualités éthiques des héros et héroïnes. Ce qui s'éprouve, c'est la réaction des protagonistes face au renversement de fortune, et la tragédie interroge les principes qui fondent cette réaction.

CHAPITRE III. L'ACTION MORALE DES FEMMES

Nous allons désormais réancrer les choix actantiels et les effets spectaculaires mis au jour dans leurs fondements moraux. Face à la plainte et à toute forme de hardiesse qui ne réside pas dans la résignation, les personnages secondaires, et parfois les protagonistes eux-mêmes, rappellent, de plus en plus au fil du corpus, la nécessité de la *constance*, valeur stoïcienne selon laquelle il faut accepter les événements sans tenter de les contrecarrer.

1. La tragédie, mise à l'épreuve de la « constance »

Notre hypothèse est que les tragédies visent à éprouver la « constance » du personnage principal. Ce terme peut avoir deux sens : il peut être employé dans son acception commune, non spécialisée, de « cohérence », ou de « persévérance », c'est-à-dire de continuité dans les goûts et l'engagement ; il s'applique alors typiquement au domaine amoureux, mais peut renvoyer au domaine relationnel en général¹. C'est en ce sens que Didon reproche à Énée son « inconstance » :

Didon. Tu vois que mon Enee, entalenté de faire
Que du bien que j'ay fait mon mal soit le salaire,
Preside sus la troupe, encores moins esmeu
Des vents, que de mes pleurs qui mouvoir ne l'ont peu,
Constant en son propos, autant qu'en l'alliance
Qu'il a fait avec nous il monstre d'inconstance.²

Anne dira plus loin : « Que cest homme inconstant en nos malheurs est stable ! »³. Les deux femmes font contraster la *constance* de propos d'Énée, qui refuse de revenir sur sa décision de quitter Carthage avec son *inconstance* amoureuse. Rompant sa foi, Énée choisirait mal l'objet sur lequel exercer sa constance. Si l'inconstance féminine est un lieu commun à la Renaissance, nous avons vu qu'il n'était pourtant pas très présent dans le corpus⁴. Cette relative absence peut provenir du fait qu'un autre sens de la *constance* serait prioritaire en tragédie.

En effet, la *constance* possède également une acception spécialisée, puisque la notion appartient au vocabulaire philosophique, spécifiquement stoïcien. « Durant plus de deux siècles, le stoïcisme a hanté l'Europe moderne » : le stoïcisme était resté important durant le

¹ Par exemple, Térinisse accuse son père Pharaon d'être « inconstant » dans ses sentiments pour Moïse, lorsque ce dernier jette la couronne et que Pharaon veut le tuer. François de Chantelouve, *Pharaon, op. cit.*, fol. A6r^o.

² Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant, op. cit.*, fol. 272v^o.

³ *Ibid.*, fol. 277r^o.

⁴ Voir *supra*, p. 171-172.

Moyen Âge, mais il devient central pour les XVI^e et XVII^e siècles⁵. Si « le rôle de l'humanisme est de préparer à affronter la fortune »⁶, le stoïcisme est l'une des ressources philosophiques centrales des humanistes. Cependant, l'acclimatation du stoïcisme antique à la France du XVI^e siècle passe par son adaptation au christianisme, qui ne va pas de soi, si bien que l'on parle plutôt de néostoïcisme pour les XVI^e et XVII^e siècles européens : en France, Juste Lipse compile les textes stoïciens et facilite leur accès en 1583, date d'arrêt de notre corpus, et Guillaume du Vair propose, quelques années plus tard, un traité en français qui reprend en partie celui de Lipse mais acclimate mieux encore le stoïcisme au christianisme, en juxtaposant notamment dès le titre la « constance » et la « consolation »⁷. Ces deux traités se concentrent sur la constance, valeur centrale du stoïcisme, qui « colore toutes les vertus »⁸. La constance est définie comme une fermeté d'âme, une impassibilité face aux événements, quels qu'ils soient, et quelle que soit leur gravité. Chez Juste Lipse : « J'appelle ici constance la force droite et inébranlable de l'esprit qui n'est ni exalté ni abattu par les choses extérieures et fortuites »⁹. Le sage doit comprendre que ce qui arrive provient de la nécessité, qui dépasse, pour des raisons variées selon les auteurs, la compréhension de l'individu. Or, cette valeur néostoïcienne, bien connue à la Renaissance¹⁰, est particulièrement présente dans le corpus et ce, de plus en plus au fur et à mesure que l'on avance dans le siècle.

⁵ Voir *Le Stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'Âge classique*, dir. P.-F. Moreau, Paris, Albin Michel, 1999, et notamment, Pierre-François Moreau, « Les trois étapes du stoïcisme moderne », dans *ibid.*, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁷ Pour des éditions modernes de ces textes, voir Juste Lipse, *La Constance*, trad. J. Lagrée, Paris, Classiques Garnier, 2016 et Guillaume du Vair, *De la Constance et consolation ès calamitez publiques*, dans *Traictez philosophiques*, éd. A. Tarrête, Paris, Champion, 2016, p. 161-288.

⁸ Jacqueline Lagrée, « La vertu stoïcienne de constance », dans *Le Stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècles*, *op. cit.*, p. 96.

⁹ Juste Lipse, *La Constance*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰ Outre les traités philosophiques, nous pourrions également étudier les emblèmes consacrés à ce sujet, par exemple chez Alciat « Même à la torture ne faut céder », qui s'achève ainsi « Par l'exemple de celle femme commune, fidele à ses amans jusqu'à extreme torture. Nous est demonstrée l'Image de Constance plusque virile. par le moins au plus. », André Alciat, *Emblèmes*, Lyons, M. Bohomme, G. Rouille, 1549, fol. 34. [Consulté le 20/06/2018. URL : http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/facsimile.php?id=sm33_c1v]. Voir encore « L'inconstant périt » chez Gilles Corrozet (*Hecatombgraphie*, Paris, D. Janot, 1540, fol. I5r^o. [Consulté le 20/06/2018. URL : http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/facsimile.php?id=sm33_c1v]) qui s'ouvre par : « Celluy qui est ferme et constant / Ne crainct poinct les tours de fortune / A tout malheur va resistant ». On observe dans ces deux exemples une association de la constance à la virilité, mais une exemplification féminine dans le premier cas. Pour d'autres exemples d'emblèmes portant sur la constance, on consultera avec profit le site *French Emblems at Glasgow* [URL : <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/>].

a. Une vertu centrale

- i. « Maîtrisant constant l'inconstance du sort » : sujet tragique et définition du héros

La présence de la constance en tragédie tient de fait à sa définition : elle est la vertu qui s'éprouve spécifiquement dans le plus grand malheur, « qui se manifeste dans la torture, les maladies graves, les souffrances physiques »¹¹. Chez Bèze, Abraham affirme : « Au besoin le bon cueur s'espreuve »¹². Or, les personnages tragiques insistent souvent sur le caractère excessif, superlatif, du malheur qui les touche. La femme de chambre décrit Hécube en ces termes :

Femme. Femmes, ou est la plus du monde infortunee,
Hecuba, surpassant toute personne nee ?
En meschance et malheur tant de mal l'environne,
Nul est qui devant elle emporte la couronne.¹³

Lorsqu'on apprend la mort de Polydore, le chœur renchérit :

Chœur. O royne miserable
La plus de tout le monde,
Le mal est importable
Qui dessus nous redonde.¹⁴

Le mal est « importable », insupportable. Agamemnon dira encore d'Hécube :

Agamemnon. O pleine de malheur, onc femme n'en eut tant.¹⁵

Les superlatifs « la plus », « le plus », se retrouvent régulièrement pour décrire la situation des personnages en tragédie. À la toute fin du corpus, Amital déclare :

Amital. Tous les cuisants malheurs qui sur nos chefs devalent,
Et devalerent onc, mes encombres n'égulent.
Je suis le malheur mesme [...].¹⁶

À l'acte V, Sédécie demandera aux astres : « Voyez-vous un malheur qui mon malheur surpasse ? »¹⁷. Chez Garnier, Porcie se compare même aux héroïnes qui l'ont précédée :

Porcie. O desastre cruel ! ô sort impitoyable !
O douleur, qui n'as point de douleur comparable !
Encor Electre, encor que j'ameine tes pleurs,
Et que je les confronte à mes presens malheurs :
Encor que je m'arreste à tes longues miseres,

¹¹ Jacqueline Lagrée, « La vertu stoïcienne de constance », *op. cit.*, p. 95.

¹² Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, *op. cit.*, fol. 28.

¹³ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, *op. cit.*, fol. 42. Bochetel suit Euripide, *Hécube*, *op. cit.*, v. 658-660, p. 52-53.

¹⁴ Guillaume Bochetel, *Hecuba*, *op. cit.*, fol. 44. La traduction d'Euripide par Nicole Loraux donne seulement « Terribles, terribles les maux que nous endurons », voir Euripide, *Hécube*, *op. cit.*, v. 693, p. 54-55.

¹⁵ *Ibid.*, fol. 49. Bochetel suit Euripide, *Hécube*, *op. cit.*, v. 783, p. 769-770.

¹⁶ Robert Garnier, *Les Juifves*, *op. cit.*, fol. 265r°.

¹⁷ *Ibid.*, fol. 294r°. Marie-Madeleine Mouflard montre que Garnier puise ici à la Première *Lamentation*, I, 9, 12. « O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si dolor est sicut meus », cité par Marie-Madeleine Mouflard, *Robert Garnier*, t. 3 : *Les sources*, *op. cit.*, p. 207.

Hecube grisonnant aux Gregeoises galeres,
Veuve de tant de fils, que les Danois vengez
Meurtrent par dix ans à tes murs assiegez :
Tes douleurs, tes tourmens, tes larmes escoulees,
Las ! ne sont pas pour estre aux miennes egalees.¹⁸

La romaine Porcie compare son « desastre » aux « miseres » d'Electre, non spécifiés, et aux « longues miseres » d'Hécube, parmi lesquelles elle retient surtout le deuil maternel. Ainsi, pour sa première tragédie, le dramaturge Robert Garnier imprime l'idée d'une supériorité de son sujet : puisque la tragédie doit représenter de grands malheurs, plus ceux-ci sont grands, plus le sujet est pertinent. Or, si l'enjeu de la tragédie est d'observer comment le protagoniste réagit à ce malheur superlatif, la réaction attendue, qui n'arrive pas toujours, serait la mise en œuvre de la constance. « Nul humain accident ne domte un grand courage », assène Cicéron à Cornélie à l'acte II de la tragédie de Garnier¹⁹.

Il serait trop long de le démontrer, mais la constance est omniprésente dans les pièces²⁰. Les personnages secondaires tentent souvent d'empêcher le renversement en raisonnant le personnage principal²¹ : c'est alors à la vertu de constance qu'ils font appel. Les pièces se construisant sur l'inconstance de la fortune, lui répond symétriquement la nécessité de la constance du personnage, qui doit surmonter les différents coups du sort.

Par exemple, lorsqu'Antigone est emprisonnée à l'acte IV de la pièce de Baïf, le chœur de vieillards l'encourage à accepter son destin :

Antistrophe. » Nostre foible race humaine
» Feroit entreprise vaine
» D'aller contre le destin.
» Ce que le destin ordonne
» (Soit chose mauvaise ou bonne)
» Il faut qu'il vienne à sa fin ;
» Fille, arme toy de constance :
» N'étant en nostre puissance
» La necessité changer,
» La prenant en patience
» Nous la pouvons soulager.²²

¹⁸ Robert Garnier, *Porcie*, *op. cit.*, fol. 9r°. Elle explique ensuite que c'est parce qu'elle a pu exprimer son deuil librement et se venger, qu'Hécube était privilégiée.

¹⁹ Robert Garnier, *Cornélie*, *op. cit.*, fol. 48v°.

²⁰ On pourrait peut-être comparer cette vertu de constance avec l'éthique de la magnanimité chez Corneille (sur laquelle de nombreuses études existent, par exemple 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) ; il nous semble que la recherche de gloire chez les personnages cornéliens les différencie nettement de nos héros. Néanmoins, nous ne pousserons pas plus loin le rapprochement, qui demanderait une étude à part entière.

²¹ Sur ce rôle de conseiller des deutéragonistes, voir *supra*, p. 411-412.

²² Jean-Antoine de Baïf, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 81r°. Cette strophe est une invention de Baïf par rapport à Sophocle, voir Sophocle, *Antigone*, *op. cit.*, v. 979 *sqq.*, p. 76-77. Voir également la note de l'éditrice moderne, *Œuvres Complètes. IV. Euvres en rime. Troisième partie. Les Jeux. Vol. 2. Antigone*, *op. cit.*, p. 123.

Au-delà de son effet soulageant face aux immuables destins, la constance est une qualité nécessaire à « l'homme sage » dans *Didon se sacrifiant* :

Chœur. L'homme sage sans s'esmouvoir
Reçoit ce qu'il faut recevoir,
Mocqueur de la vicissitude.²³

À l'acte II de *Daire*, le chœur fait de la constance une vertu nécessaire à la fonction royale, dans le cadre de vers sentencieux marqués par les guillemets :

Chœur. » Celuy, celuy seul est Roy,
» Qui est coy
» Et qui jamais ne balance,
» Ains d'un courage constant,
» Va domtant
» De Fortune l'inconstance.
» Celuy seul est Roy qui point
» N'est époint,
» D'une conscience horrible,
» Qui laisse passer le cours
» De ses jours,
» En un silence paisible :
» Et combien qu'il vive obscur,
» Il est pur,
» D'ambition et d'envie :
» Et ses vains souhaits bridant,
» N'est ardent
» Aux plaisirs de ceste vie.²⁴

Le portrait du souverain idéal se déploie : il fera preuve non seulement de constance, mais également de calme, d'absence d'ambition et d'envie, de modération. La constance est peut-être mentionnée d'abord parce que c'est avant tout cette vertu qui est éprouvée en tragédie²⁵.

Dans le cadre biblique, c'est Dieu qui met à l'épreuve la constance des héros. Lorsque l'écuyer tente de détourner Saül du suicide, il conclut ainsi :

LE I. Escuyer. Ainsi ne vous laissez abbatre à la Fortune,
Esperez que tousjours viendra l'heure opportune,
Et maistrisant constant l'inconstance du sort,
Monstrez que vrayement vous estes d'un cueur fort,
DIEU (peut-estre) voiant vostre constance ferme,
Bening vous fera veoir de voz travaux le terme.²⁶

Il faut « [maîtriser] constant l'inconstance du sort » : cette proposition paraît valoir pour l'ensemble des tragédies, même si, en fonction du contexte, le rôle de la constance peut changer. Ici, l'écuyer envisage que Saül soit sauvé par Dieu s'il démontre de la constance –

²³ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op. cit.*, fol. 258r°.

²⁴ Jacques de La Taille, *Daire*, *op. cit.*, fol. 17r°.

²⁵ Artabaze disait plus tôt à Darius : « Artabaze. Encores la constance / Nous reste, ô roy, qui suffira (possible) / Contre Alexandre, encor qu'il soit terrible », *ibid.*, fol. 5v°.

²⁶ *Ibid.*, fol. 27v°.

l'ajout de la locution « peut-être » entre parenthèses montre que cette probabilité reste faible ; il est possible de considérer qu'il n'indique cette possibilité au roi que pour le détourner du suicide. En outre, la « constance » prend un sens encore spécialisé dans le cadre biblique : elle renvoie à la persévérance et à la continuité de la foi en Dieu dans les épreuves²⁷. Dans le cadre biblique comme pour les sujets antiques, la constance est ainsi une vertu essentielle, toujours recommandée au protagoniste.

Ainsi, par cette raison même qu'elle est le lieu de la représentation du plus grand malheur, la tragédie est un lieu propice au développement discursif de la nécessité de la constance. Dans son étude sur Montchrestien, Vincent Dupuis en fait un trait spécifiquement féminin et en tire à nouveau un lien du féminin et du tragique²⁸. La constance n'est-elle cependant pas plutôt placée du côté masculin ?

ii. Une vertu masculine ?

Dans les exemples que nous avons analysés, une différence genrée se fait jour : les vieillards incitent Antigone à la constance, mais pour soulager la douleur, tandis que Darius et Saül doivent être constants parce que cela est conforme à leur rang. Dans *Didon se sacrifiant*, le chœur évoquait encore la constance de « l'homme sage ». Chez Josse Bade, dans la citation donnée en première partie,

*Feminae enim sunt inconstantes [...]. Virilis autem sexus semper constantior et gravior est quam mulieris.*²⁹

Cependant, chez lui, la notion renvoie plutôt au second sens : l'adjectif « *inconstantes* » est suivi de « *mutabiles* » (« changeantes »), et Bade décrit surtout l'incohérence des femmes. De manière générale, la constance comprise comme capacité à supporter les revirements de la

²⁷ Pour comprendre la spécificité des tragédies bibliques à ce sujet, voir Ruth Stawarz-Luginbühl, *Un théâtre de l'épreuve*, op. cit. Elle montre que, dans ces tragédies, les questions sur la souffrance individuelle et collective reçoivent « dans le cadre d'une vision théocentrique et providentielle du monde, une réponse presque invariable : la tentation ou l'épreuve. L'homme est affligé non pas pour son mal mais pour son bien ; autrement dit le mal est pour lui l'occasion de montrer ce qu'il y a de bien en lui, de prouver aux dieux, qui sont responsables de sa situation et qui le regardent, sa capacité à surmonter d'une manière ou d'une autre ce qui est susceptible de le détruire », *ibid.*, p. 51. C'est dans ce cadre de la tentation et de l'épreuve qu'il faut comprendre la recommandation de la constance et de la patience pour les tragédies bibliques.

²⁸ Vincent Dupuis, *Le Tragique et le féminin*, op. cit., p. 123-146. Sur la constance et le néostoïcisme dans le corpus, étudiés dans une perspective un peu différente de la nôtre, voir Alexandra Licha, *La Vertu de l'héroïne tragique*, op. cit., p. 218-240. Elle considère que la constance est une « vertu dramatique unificatrice », p. 247, analyse à laquelle nous souscrivons. Néanmoins, elle y voit une vertu spécifiquement féminine, « pendant féminin du courage masculin », ce qui nous semble moins pertinent sur l'ensemble de notre corpus.

²⁹ Josse Bade, *P. Terentii Aphrii comicorum elegantissimi comediae*, Lyon, J. Hugueta, 1511, fol. biii : « En effet, les femmes sont inconstantes [...] Quant au sexe masculin, il est toujours plus constant et plus pondéré que le sexe féminin ». De même, en dehors du corpus, dans l'adage 2551 d'Érasme, « *Mulieris animus* », Érasme indique qu'on peut caractériser ainsi des personnes « *imbelles et inconstantes* », « lâches et inconstantes ». Érasme de Rotterdam, *Les Adages*, op. cit., vol. 3, n° 2551, p. 264.

fortune est associée à la figure du sage, masculine, comme le rappelle Sabine Lardon dans son analyse de la « virilité » d'Électre déjà citée :

En conformité avec la pensée stoïcienne, est efféminé celui ou celle qui s'abandonne aux passions, tandis qu'est viril, à l'inverse, celui ou celle, qui sait s'en affranchir pour faire face avec fermeté aux adversités.³⁰

Pierre-François Moreau observe que « chez Sénèque, le sage est un soldat qui supporte les blessures. Une culture de l'héroïsme sans concession à la faiblesse humaine »³¹, tandis que Jacqueline Lagrée considère que Sénèque « montre dans la constance une vertu virile, propre au seul sage en tant qu'il a atteint une position supra-humaine, celle de la divinité, hors de portée des coups que prétendent lui lancer les impies »³².

C'est que la constance est le versant tragique de la vertu plus générale de modération ou maîtrise de soi³³. Ainsi, lorsque Jocaste échoue à retenir ses fils et qu'ils meurent, Antigone l'invite à montrer de la constance en ces termes :

Ant. Ne vous desolez pas,
Madame, moderez la douleur de vostre ame,
Moderez vostre dueil, moderez-le.³⁴

La constance serait une des manifestations de la modération, qui prend bien d'autres aspects dans le corpus. Dans *Sophonisba*, c'est la défense par Scipion de la tempérance s'opposant aux « appétits déréglés » qu'il impute à Massinissa :

Scipion. [...] surmontez en cest endroit vostre dereiglé appetit.³⁵

Ce à quoi Massinissa répond :

Mass. Ce n'a point esté appetit desordonné qui m'a induit à contracter ce que j'ay faict avec Sophonisba : ains a esté genereuse pitié.³⁶

D'après lui, c'est la « pitié » qui a guidé son action – face à la reine pourtant, il indiquait que cette pitié était complétée de sa « faveur »³⁷. Plusieurs tragédies présentent une vision

³⁰ Sabine Lardon, « L'importance des préfaces des premiers traducteurs... », *op. cit.*, p. 285-286. Et voir *supra*, p. 121-124.

³¹ Pierre-François Moreau, « Les trois étapes du stoïcisme moderne », *op. cit.*, p. 20.

³² Jacqueline Lagrée, « La vertu stoïcienne de constance », *op. cit.*, p. 96.

³³ Pour une étude d'un autre versant de la modération dans le corpus, celui de la « *mediocritas* » sénéquienne, voir Ruggero Campagnoli, « Promemorio sulla « *mediocritas* » nella tragedia francese del Cinquecento », dans *Saggi e ricerche sul teatro francese del Cinquecento*, *op. cit.*, p. 41-60. Ruggero Campagnoli démontre la circulation du lieu commun ainsi que la diversité de ses utilisations. Voir également Charles Mazouer, « Révolte et consentement dans les tragédies bibliques de la Renaissance », dans *La Tragédie sainte en France (1550-1610)*, *op. cit.*, p. 36-47, qui étudie le corpus des tragédies bibliques en opposant les héros révoltés aux héros résignés et montre la spécificité de la résignation dans le cadre chrétien.

³⁴ Robert Garnier, *Antigone*, *op. cit.*, fol. 224v°.

³⁵ Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, *op. cit.*, fol. 29r°. Chez Trissin : « Vincete il vostro cupido disio », *op. cit.*, fol. 24r°.

³⁶ Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, *op. cit.*, fol. 29r°. Chez Trissin : « Non fu pensier lascivo, che m'indusse / A far quel, che fec'io, con Sofonisba ; / Ma pietà forse, e'l non pensar d'errare », *op. cit.*, fol. 24r°.

³⁷ Pour l'analyse de cette scène, voir *supra*, p. 169-171.

négative de la sexualité, surtout lorsqu'elle a lieu hors mariage. Agamemnon explique à Ménélas dans *Iphigene* :

Agamemnon. Car de méchant confit en sés villains desirs,
La volupté est sale, et villains lés plaisirs [...].³⁸

La sexualité est un facteur d'effémination pour les hommes³⁹ : en ce sens, les hommes sont le siège de la tempérance que les femmes du commun mettent en péril par leur lubricité.

Or, la maîtrise de soi et la modération, dont la constance n'est qu'un aspect, sont codées comme étant viriles depuis l'Antiquité :

*Throughout Renaissance culture, moderation is either coded as – or assumed to be – masculine, and, conversely, women are coded as inherently nonmoderate.*⁴⁰

Todd Reeser insiste sur la complexité de cette association qui, d'abord, ne doit pas faire oublier les autres critères d'étrangeté (« *race, ethnicity, nationality, sovereignty, class, religion, age, and sexuality* ») qui font que « *various groups besides women are often coded as nonmoderate* »⁴¹, selon le concept d'intersectionnalité qui suppose de prendre en compte l'ensemble des critères de minorité. Il montre qu'en outre, le risque d'effémination ne remet pas en cause la supériorité du masculin, parce que ces déviations restent exceptionnelles et surtout, parce que, si un homme court le risque d'être efféminé, il ne peut jamais devenir une femme (« *But woman is the only representation of nonmoderation that assures him that he will never be nonmoderate since he is not a woman* »). D'où il conclut :

[...] *it employs « gender » to threaten itself to avoid the extremes, but it evokes « sex » to guarantee its status as different from the extremes.*⁴²

Pour Reeser, ce modèle tend à disparaître ensuite, ou du moins se transforme dès le XVII^e siècle. Par exemple, pour ce qui est du souverain, la notion de milieu se retrouve plutôt dans l'idée que le roi est intermédiaire entre le ciel et la terre ; pour l'homme du commun, le concept de l'honnête homme l'emporte sur celui de l'homme modéré⁴³.

La constance est-elle alors inaccessible aux femmes ? Vincent Dupuis estime que « tout un discours, qui remonte à l'Antiquité, fait de la constance sinon un caractère féminin,

³⁸ Thomas Sébillet, *L'Iphigene, op. cit.*, fol. 23r°.

³⁹ Sur l'effémination et ses raisons, voir *supra*, p. 265-283.

⁴⁰ Todd W. Reeser, *Moderating Masculinity in Early Modern Culture*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2006, p. 15. « Dans la culture de la Renaissance, la modération est soit codée comme – ou supposée être – masculine et, inversement, les femmes sont décrites comme étant par essence non-modérées » (notre traduction).

⁴¹ *Ibid.*, p. 19 : « D'autres groupes que les femmes sont souvent décrits comme étant non modérés » (notre traduction).

⁴² *Ibid.*, p. 74 : « Mais la femme est la seule représentation de la non modération qui lui assure qu'il ne sera jamais non modéré, puisqu'il ne sera jamais une femme » ; « on utilise le « genre » pour se convaincre d'éviter les extrêmes, mais évoque le « sexe » pour lui garantir un statut en dehors des extrêmes » (notre traduction).

du moins une vertu qui lui est accessible au même titre qu'à l'homme »⁴⁴. D'après lui, c'est la « patience » de Sarah, Rebecca ou encore Rachel qui, dans l'Ancien Testament, ancre cette idée, confirmée par celle de Marie dans le Nouveau Testament. Dès l'Antiquité, Sénèque loue le comportement de Marcia dans la *Consolation à Marcia* et fait d'elle une « virago », une femme virile, si bien que pour lui « la virilitas désigne la qualité de l'être qui, peu importe le sexe, parvient à la maîtrise de soi »⁴⁵. De notre côté, nous préférierions le formuler autrement : la maîtrise de soi est initialement une qualité virile à laquelle certaines femmes exceptionnelles peuvent accéder. Au XVI^e siècle, dans son *Traité de la constance* (1594), Guillaume du Vair témoigne de la capacité des femmes à démontrer de la constance :

Je vous rapporterois les exemples des anciens si frequents 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 plustost emporté la vie, que le courage.⁴⁶

La figure de correction « non pas d'hommes, mais de femmes mesmes », antéisagoge qui consiste à présenter d'abord négativement puis positivement le prédicat pour le mettre en relief, montre le caractère étonnant de la proposition. Dans l'ironique *Louenge des Femmes*, André Misogyne insiste sur l'inconstance des femmes – qu'il paraît plutôt prendre dans le sens de mutabilité – mais évoque « la fragile inconstance qu'on dit estre generalmente en toutes, fors en icelles qui se sont proposees du Berseau, la vertu virile (qui est l'invincible constance) à suivre comme bien souverain et principal. Car n'y ha reigle tant ample que ne restraingne quelque exception »⁴⁷. Ainsi, la constance est la valeur virile par excellence, mais elle reste accessible à certaines femmes extraordinaires. Dans le corpus, la réaction résignée est moins fréquente chez les femmes que chez les hommes au début de la production, mais elle est pourtant présente. Ainsi, à propos d'Iphigénie, Sébillet montre le chœur « voyant la force et constance virile »⁴⁸ de l'héroïne : la constance est qualifiée de virile au moment même où elle désigne la qualité d'un personnage féminin héroïque.

En outre, nous avons pu observer la progressive incorporation de la modération par les femmes, ainsi que, symétriquement ou presque, leur abandon par certains personnages

⁴³ *Ibid.*, « Conclusion », p. 266 sqq.

⁴⁴ Vincent Dupuis, *Le Tragique et le féminin*, op. cit., p. 135.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁶ Guillaume du Vair, *De la Constance et consolation*, op. cit., livre I, p. 188.

⁴⁷ André Misogyne, *La Louenge des femmes : invention extraite du commentaire de Pantagruel sus l'Androgyne de Platon*, Lyon, de Tournes, 1551, fol. 7. [Consulté en ligne le 11/05/2018. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70718d/f8.image.r=andré%20misogyne>]. D'après nos recherches, il pourrait s'agir de la première occurrence du terme *misogyne*, qui ne trouve pas d'écho dans le corpus. Dans le *TLFI*, la première occurrence est attribuée à Marconville. Voir *TLFI*, op. cit., article « misogyne ».

masculins. Ainsi, la chasteté est une vertu particulièrement souhaitée chez les femmes, et pratiquée par les femmes exceptionnelles comme Lucrèce ou Panthée. Au-delà de la question sexuelle, la maîtrise de soi est une valeur essentielle au souverain, qui doit se gouverner soi-même pour gouverner les autres ; or, des femmes qui ne règnent pas peuvent s'appliquer cette règle, comme le montre Panthée, refusant les avances de Balthazar qui lui promet un royaume contre ses faveurs :

Panthee. » J'ay bien un plus grand diadème
» Voulant commander à moy-même :
» Que si donnant a chacun Loy
» Je ne commandoy pas a moy.
» Je suis, je suis plus souveraine
» Estant de mes desirs la Reine,
» Et maitrisant mes passions,
» Que tant et tant de nations.
» Car les Reines dont les courages
» Font aux cupiditez hommages,
» N'ont pas grand honneur a avoir
» Sur tant de Royaumes pouvoir.⁴⁹

La tragédie de Guersens place en son centre la figure féminine de Panthée empruntée à Xenophon. Dans la *Cyropédie*, Panthée, belle captive à la merci de Cyrus, permet à ce dernier de démontrer sa constance : pour être sûr de ne pas succomber à la passion, Cyrus refuse de voir Panthée et la confie à son ami Araspe, qui quant à lui ne pourra résister aux charmes de Panthée. Guersens réoriente l'histoire autour du personnage féminin. L'objectif n'est plus de faire de Panthée l'objet d'une tentation à laquelle le héros résiste, mais d'observer, depuis le point de vue féminin, l'effet de la captivité, des désirs masculins et finalement de la mort de l'époux. Enea Balmas s'interroge sur la fonction de Balthazar, roi de Babylone, qui exprime à l'acte I sa passion pour Panthée et se lamente d'avoir été repoussé par elle :

Cette ébauche d'une autre intrigue, qui n'a aucun rapport avec le reste de l'action, est due uniquement à l'industrie de Guersens, car il n'y en a nulle trace dans Xenophon.⁵⁰

Or, ce personnage du roi de Babylone, inutile par ailleurs, augmente le nombre des amoureux de Panthée et constitue une première épreuve pour l'héroïne : devant ses refus, il envoie son compagnon Achate lui proposer des biens, mais elle refuse encore, prouvant que sa fidélité est

⁴⁸ Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, op. cit., fol. 73r°. Auparavant, le messager la décrivait comme « asseurée et constante », *ibid.*, fol. 72v°, tandis que le chœur l'apostrophait comme une « pucelle constante », fol. 71v°.

⁴⁹ Caye Jules de Guersens, *Panthée*, op. cit., fol. B1r°. Rappelons que cette scène ne se trouve pas dans la source, Xénophon. Panthée démontre ici qu'une femme peut être guidée par les valeurs de maîtrise et de modération ; elle en tire cependant non l'idée qu'elle devrait pouvoir gouverner, mais au contraire, la conclusion qu'elle doit rester en dehors du pouvoir.

⁵⁰ Enea Balmas, « Introduction », dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, 4, op. cit., p. 94. Pour la source, voir Xénophon, *Cyropédie*, op. cit., Livre VII, III, p. 59-62.

plus forte que sa volonté de retrouver une situation sociale⁵¹. Ensuite, Araspez la poursuit de ses assiduités et menace de la prendre de force. Cette fois, Panthée se lamente de sa beauté et exprime face aux Eunuques sa peur du viol⁵². Si l'épisode de Panthée se comprend chez Xénophon dans le cadre de la mise à l'épreuve de la constance du héros Cyrus, c'est bien celle de l'héroïne qui est évaluée dans cette pièce. Dès lors, faut-il considérer que cette vertu serait de moins en moins genrée dans le corpus ?

Comme l'indique Michel Foucault, si la tempérance est « virile » pour la Grèce Antique, il est un processus historique, sur lequel il ne s'attarde pas, qui favorise l'illustration féminine de la tempérance⁵³. Considérant la tradition biblique étudiée par Vincent Dupuis, ainsi que celle des femmes fortes, la Renaissance française paraît être plus propice à la représentation de la vertu féminine que la Grèce antique. En outre, même en Grèce antique, la virile tempérance n'est pas inaccessible aux femmes :

Mais cette vertu, en elles, est toujours référée d'une certaine façon à la virilité. Référence institutionnelle, puisque ce qui leur impose la tempérance, c'est leur statut de dépendance à l'égard de leur famille et de leur mari et leur fonction procréatrice permettant la permanence du nom, la transmission des biens, la survie de la cité. Mais aussi référence structurelle, puisqu'une femme, pour pouvoir être tempérante, doit établir à elle-même un rapport de supériorité et de domination qui est en lui-même de type viril.⁵⁴

L'analyse foucauldienne de la tempérance nous paraît valoir pour la modération en général, et, comme il l'explique plus loin en évoquant la théorie socratique, pour toute vertu : « celles [les vertus] qu'il reconnaît aux femmes se définissent en référence à une vertu essentielle, qui trouve sa forme pleine et achevée chez l'homme ». Et encore :

La tempérance et le courage sont donc chez l'homme vertu pleine et complète « de commandement », quant à la tempérance ou au courage de la femme, ce sont des vertus « de subordination », c'est-à-dire qu'elles ont en l'homme à la fois leur modèle accompli et achevé et le principe de leur mise en œuvre.⁵⁵

⁵¹ « Non, non, ni voz belles promesses, / Ni voz pompes, ni voz richesses, / Ni tout ce que pourriez avoir, / N'auront jamais sur moy pouvoir », Cayes Jules de Guersens, *Panthee, op. cit.*, fol. A4v°.

⁵² « Plus-tost soys-je, plus-tot, soys-je la plus vilaine, / Soys-je moins belle en tout, moins douce, moins humaine, / Plus-tost n'y ayt en moy qu'horreur et salleté / Mays que je puisse icy garder ma chasteté », *ibid.*, fol. B4v°.

⁵³ « Un jour viendra où le paradigme le plus souvent utilisé pour illustrer la vertu sexuelle sera celui de la femme, ou de la jeune fille, qui se défend contre les assauts de celui qui a tout pouvoir sur elle ; la sauvegarde de la pureté et de la virginité, la fidélité aux engagements et aux vœux constitueront alors l'épreuve type de la vertu. Cette figure, certes, n'est pas inconnue dans l'Antiquité ; mais il semble bien que l'homme, le chef, le maître capable de maîtriser lui-même son propre appétit dans le moment où son pouvoir sur autrui lui donne la possibilité d'en user à son gré, représente mieux, pour la pensée grecque, un modèle de ce qu'est, en sa nature propre, la vertu de tempérance », Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. II. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, p. 111-112.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 114.

Ainsi, la conception de femmes constantes ne remet-elle pas en question la virilité des vertus en question ? Dans notre corpus, nous observons peu de propos visant à genrer absolument la constance et, *a contrario*, nous avons pu voir que de nombreuses femmes peuvent la pratiquer. La vertu de constance, omniprésente dans les tragédies, est codée comme masculine mais le corpus, qui représente des femmes constantes ou qui tentent de l'être au même titre que les hommes, contribue peut-être à déplacer ces cadres de pensée. Nous avons pu faire ce constat dans d'autres analyses : la « vertu », qui ne nous semble pas avoir sa possible connotation genrée dans le corpus, l'effacement de mentions genrées par plusieurs auteurs⁵⁶, par exemple Toutain ou Garnier, tout cela nous indique que les dramaturges, sans transformer radicalement les valeurs par rapport aux sources, auraient plutôt tendance non seulement à insister sur la capacité des femmes à les pratiquer, mais même à les dégenrer dans bien des cas. Souvenons-nous qu'en dehors de notre corpus, dans le *De poeta*, c'était ce qui poussait Minturno à relativiser l'inconvenance de genre : s'il ne faut pas pour lui représenter d'hommes lâches au théâtre, les femmes peuvent en revanche pratiquer des vertus au même titre que les hommes⁵⁷. *In fine*, son analyse nous semble plus adaptée que celle de Bade à notre corpus.

La constance est de plus en plus présente dans le corpus, et, si elle semble être au départ plutôt masculine, elle devient peu à peu également l'apanage des héroïnes. L'évolution des intrigues et des spectacles que nous avons étudiée révèle en effet que cette nouvelle forme de hardiesse, moins révoltée et plus résignée, devient majoritaire dans le corpus. Comment comprendre cette évolution ?

b. L'impact des guerres de religion

Nous avons évoqué l'importance de *La Soltane* dans le changement de paradigme spectaculaire ; il nous semble que, pour ce qui est du paradigme moral, un autre élément est particulièrement important : les guerres de religion transforment le rapport des contemporains à la tragédie et, dès lors, imposent un nouveau modèle héroïque. Initialement, le rapport au spectacle était celui du divertissement. Dans le prologue d'*Abraham sacrifiant*, Théodore de Bèze s'adresse ainsi au public :

Petis et grans je vous diray merveilles,
Tant seulement pretez moy vos oreilles.
Or donques peuple, escoute un bien grand cas,
Tu penses estre au lieu ou tu n'es pas,
Plus n'est icy Lausanne, elle est bien loin :

⁵⁶ Voir *supra*, p. 204-206, p. 254-258, ou encore p. 258-264.

⁵⁷ Voir *supra*, p. 82.

Mais toutesfois quand il sera besoin,
Chacun pourra, voire dedans une heure,
Sans nul danger retrouver sa demeure.
Maintenant donc icy est le païs,
Des Philistins. Estes vous esbaïs ?
Je dy bien plus, voyez vous bien ce lieu ?
C'est la maison d'un serviteur de Dieu,
Dict Abraham [...].⁵⁸

Ce prologue a été souvent commenté parce qu'il dessine une définition moderne de la fiction comme un étrangeté à soi. Il commente l'éloignement des lieux familiers : Lausanne, l'espace du spectacle et du spectateur, est désormais « bien loin » puisque le spectacle nous entraîne sur les lieux mêmes de la fiction. Le jeu est éminemment comique, ce qu'indique l'interrogation « Etes vous esbaïs ? ». Ici, le « danger » n'est évoqué que pour être nié. Au contraire, après le début des guerres de religion, plusieurs auteurs mettent l'accent sur la ressemblance entre la situation représentée et celle du spectateur. Ainsi Garnier décrit-il dans la préface de *Cornélie* le genre tragique comme un « poème à [s]on regret trop propre aux malheurs de notre siècle »⁵⁹, tandis qu'il donne à *Porcie* le sous-titre suivant : « Tragedie française représentant la cruelle et sanglante saison des guerres civiles de Rome : propre et convenable pour y voir dépeinte la calamité de ce temps »⁶⁰. Il écrit encore dans la préface de la *Troade* :

Je sçay qu'il n'est genre de Poèmes moins agreable que cestuy-cy, qui ne traite que perpetuelles fureurs, et ne represente que les malheurs lamentables des Princes, avec les saccagemens des peuples. Mais aussi les passions de tels sujets nous sont ja si ordinaires, que les exemples anciens nous devront d'oresnavant servir de consolation en nos particuliers et domestiques encombres [...].⁶¹

À plusieurs reprises, Garnier insiste sur la valeur spéculaire de la tragédie. La tragédie n'est plus un spectacle auquel le spectateur assiste sans danger pour en tirer un enseignement moral : si, au départ, le tragique a vocation à rester éloigné du spectateur, les guerres de religion conduisent les contemporains à penser une généralisation du paradigme tragique, ce que *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné montreront encore avec force à la fin du siècle⁶².

⁵⁸ Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, op. cit., fol. 11-12.

⁵⁹ Robert Garnier, *Cornélie*, *tragedie de Rob. Garnier conseiller du Roy au siege Presidial et Senechaussee du Maine*, Paris, Robert Estienne, 1574, fol. Aiii v°.

⁶⁰ Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., n.p.

⁶¹ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., fol. Aii v° et Aiii r°.

⁶² Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, éd. Frank Lestringant, Paris, Gallimard, 1995. Au début de l'œuvre, d'Aubigné explique que ce sont les événements contemporains qui l'ont conduit à abandonner la muse poétique pour la muse tragique. Voir *ibid.*, p. 78-80. Voir également sur ce point Charles Mazouer, « Ce que tragédie et tragique veulent dire dans les écrits théoriques du XVI^e siècle », op. cit., p. 72-74. Signalons également l'épître dédicatoire d'*Aman seconde tragédie* de Pierre Matthieu « Aux nobles et illustres consuls et echevins de la ville de Lyon », où nous lisons : « qui dira que cette Tragédie composée en un siècle tragique, soit

i. Evolution chronologique : Du malheur individuel au « desastre commun »

Or, les guerres de religion, malheur collectif qui s'abat sur la France, semblent inviter les dramaturges à faire de leurs héros, lorsque la tragédie se construit encore sur des héros individuels, non des victimes extraordinaires de la fortune mais des personnages représentatifs du malheur collectif.

*Porcie et Cornélie : figurer les guerres civiles*⁶³

Dans *Porcie*, première tragédie de Garnier, le renversement de fortune s'effectue au milieu de la pièce. Comme en témoignent le titre ou encore l'absence de Brutus dans le personnel dramatique, le retournement du sort représenté est celui de Porcie qui perd son époux. Après un prologue de Mégère, Porcie paraît sur scène à l'acte II au réveil et se lamente de sa captivité – elle craint la mort de Brute qu'Octave apprend au spectateur à l'acte III et qui fait l'objet d'un récit à l'acte IV⁶⁴. Cependant, le deuil de *Porcie* est également politique, puisqu'elle pleure dès le début de la pièce la liberté romaine perdue. Ainsi, dans un dialogue avec son père absent, elle s'exclame :

Porcie. Or es-tu plus heureux que tu ne pensois estre,
N'ayant fui seulement l'insolence d'un maistre,
Mais de trois tout au coup : à qui ne suffit pas
D'avoir nos libertez, dont on ne fait plus cas.⁶⁵

Porcie veut se tuer non seulement parce que son époux est mort, mais également parce que Rome a perdu sa liberté : son deuil est représentatif d'un malheur plus global, celui des guerres civiles romaines. C'est encore ce qu'exprime la nourrice, qui rapporte le retournement de fortune non à Porcie mais à la ville de Rome :

La Nourrice. Quiconques voudra voir combien est tromperesse
La faveur que depart l'inconstante Deesse,
Et combien follement nous tourmentons nos cœurs

à tort dédiée à ceux qui sans masque et dissimulation se représentent avec tant d'autres sur le théâtre de la France, pour faire voir la prodigieuse tragédie du schisme, du discord, de la déloyauté, de l'hérésie, quatre monstres cruels, qui ensanglantent la scène tant élevée de cette jadis tant florissante monarchie ? Je vous dédie donc cette histoire tragique [...] », *op. cit.*, p. 253. De même, à l'acte I de la *Guisiade*, qui se consacre cette fois directement aux malheurs français, le chœur de l'union de France s'exclame : « Quelle étrange nation / A reçu plus de souffrance / Plus de tribulation / Que la misérable France ? / Le sac, le fer, les horreurs, / Les cruautés les plus fières, / De la guerre les fureurs / Nous sont toutes familières », voir *La Guisiade*, *op. cit.*, v. 129-136, p. 442).

⁶³ Pour une étude du rapport des pièces de Garnier à l'histoire contemporaine, voir notamment Andrea Frisch, *Forgetting differences*, *op. cit.*, p. 119-132. On consultera également Tiphaine Karsenti, « Le traumatisme des guerres de religion dans les tragédies à sujet troyen », *op. cit.*, qui montre l'évolution du rapport des tragédies au trauma au fil du XVI^e siècle.

⁶⁴ Robert Garnier, *Porcie*, *op. cit.*, fol. 14^{ro} et 24^{ro} sqq.

⁶⁵ *Ibid.*, fol. 5^{ro}. Et plus loin : « Où c'est, hélas ! où c'est, que je voy nos Tyrans / En leurs mechancetez tous les jours prosperans : / Qui maistres sur nos cœurs comme dessus nos vies, / Veulent nos libertez vilement asservies / Suyvre l'immanité de leurs affections ». *Ibid.*, fol. 9^{ro}.

Après la vanité de ces vaines grandeurs.
Qui voudra voir combien les puissances mondaines
Sujettes au destin balancent incertaines,
Rome, te vienne voir.⁶⁶

La pièce pose souvent la question de la liberté, ou plutôt de sa compromission depuis l'assassinat de César et la mise en place du triumvirat (« Nous tuasmes Cesar pour n'avoir point de Rois, / Mais au meurtre de luy nous en avons faict trois »⁶⁷). Porcie elle-même comprend que le malheur qu'elle subit est représentatif de souffrances collectives, puisque le récit de la mort de Brutus, qui survient à l'acte IV, rapporte également la mort de bien d'autres hommes. Porcie s'exclame alors :

Porcie. O Celestes cruels ! ô Dieux inequitables !
Avez-vous donc meurtry tant de gens venerables ?⁶⁸

Et plus loin :

O cruels ! ô cruels ! que vous fait cest empire,
Pour le vouloir ainsi par trois Tyrans destruire ?
Que vous a faict mon Brute, et ceux qu'avecque luy
Nous voyons par vos mains abbatus aujourd'hui ?⁶⁹

En outre, la série des malheurs continue à l'acte V, puisque Porcie, puis la nourrice, se tuent. Si le dénouement est ainsi « ensanglanté »⁷⁰, il augmente le nombre de personnages directement touchés par le renversement sur la scène. Le « chœur de filles » qui entre en scène à l'acte V propose une généralisation du malheur :

Chœur. Jamais pauvre Cité
Ne trouveras-tu fin à ta calamité ?⁷¹

La Nourrice fait dès lors logiquement de Rome le sujet principal des lamentations du chœur :

Nourrice. Plorez vostre Cité, mes fidelles compaignes,
Qui porte ores, qui porte au front de sept montaignes,
Autant d'afflictions et de tourments divers,
Qu'elle portoit de crainte à tout cest univers [...].
Plorez filles, pleurez et dites adieu Romme,
Qu'un renommé malheur pour tout jamais renomme.⁷²

La pièce s'organise autour de Porcie, mais son malheur, loin d'être conçu comme extraordinaire, consécutif à sa condition de grande, est au contraire représentatif de souffrances collectives, celles qui découlent des guerres civiles et qui, comme l'indique

⁶⁶ *Ibid.*, fol. 7v°.

⁶⁷ *Ibid.*, fol. 10v°.

⁶⁸ *Ibid.*, fol. 27v°.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, n. p.

⁷¹ *Ibid.*, fol. 31r°.

⁷² *Ibid.*, fol. 12r°.

Garnier dès la page de titre de la tragédie de l'édition *princeps*, rendent celle-ci « propre et convenable pour y voir depeincte la calamité de ce temps »⁷³, celui des guerres de religion.

La même analyse est possible pour *Cornélie*, à ceci près que Cornélie paraît plus concentrée sur son infortune personnelle que ne l'était Porcie. Cette fois, ce n'est plus la Nourrice mais Cicéron qui augmente d'emblée la portée du renversement en revenant dans son monologue d'exposition sur les récents malheurs de Rome, à savoir la « civile fureur »⁷⁴, et en indiquant que Rome est « exemple aux orgueilleux de l'inconstance humaine »⁷⁵. Le chant du chœur, à la fin de ce même acte, insiste sur l'aspect collectif : avant l'entrée de celle-ci sur scène à l'acte II, il n'est question ni de Cornélie, ni de son époux Pompée. Or, au fil de la pièce, une disjonction se fait jour entre la manière dont Cornélie perçoit le revers de fortune, comme un malheur qui lui est personnel, et la façon dont le reste du personnel dramatique, et notamment le chœur et Cicéron, l'envisagent⁷⁶. Ainsi, lorsque Cornélie se lamente auprès de Cicéron de la mort de Pompée, le philosophe lui répond d'abord que la roue tourne, et que le malheur sera suivi d'un retour au bonheur, puis, après de nouvelles lamentations, avance un autre argument :

Cicéron. Madame, il ne faut pas vous transporter ainsi,
Vous souffrez de l'angoisse, hé, qui n'en souffre aussi ?
Le desastre est commun, et sans la servitude,
Qui nous ourdist à tous mesme sollicitude,
Sans le joug deshonneste où nous sommes baissez,
Sans la perte des bons qui sont morts ou chassez,
Il n'est presque celui qui de son parantage
Ne lamente quelqu'un en ce publique orage.⁷⁷

Cornélie devrait comprendre le caractère collectif du malheur et cesser ses lamentations. Elle répond pourtant :

Cornélie. Moindre n'est mon tourment, ny moindre ma douleur,
Pour voir à tout le monde un semblable malheur.⁷⁸

Cornélie ne voit dans la collectivité du malheur qu'une raison de se lamenter davantage : le débat se poursuit et passe à la question de l'utilité ou de l'inutilité des larmes. Enfin, c'est la question de la mort qui occupe la fin de ce dialogue entre Cornélie et Cicéron. Or là encore, un des premiers arguments avancés par le philosophe est celui de l'universalité de la

⁷³ Robert Garnier, *Porcie*, Paris, Robert Estienne, 1568, n. p.

⁷⁴ Robert Garnier, *Cornélie*, *op. cit.*, fol. 40v°.

⁷⁵ *Ibid.*, fol. 42r°.

⁷⁶ En outre, Cornélie se considère comme la « cause » des malheurs de ses époux. Voir *supra*, p. 161-164.

⁷⁷ Robert Garnier, *Cornélie*, *op. cit.*, fol. 47r°.

⁷⁸ *Ibid.*

mortalité⁷⁹, qui est une autre manière de penser la communauté du malheur. À l'acte III, Cicéron propose un nouveau monologue sur les malheurs de la « Cité » qui est pour lui, comme pour la Nourrice de *Porcie*, la victime du revirement du sort :

Cicéron. Donque ô Royne du monde, ô ville qui estens
Tes bras victorieux jusqu'aux sillons flotans,
Du vieillard Ocean, qui tes victoires pousse
Des deserts de Libye aux Scythes porte-trousses,
Tu es assujettie, et portes à ce coup
Sur ton col orgueilleux un miserable joug !
Tu sers, superbe Rome, et la terre arrosée
De ton beau sang se rit de te voir maistrisee.
Tu as tout subjugué, tout donté, mais la main
Des Dieux plus forts que toy, rend ton outrage vain.⁸⁰

Le revers de fortune est rendu sensible par des formules particulièrement denses sur le plan lexical : l'antithèse des adjectifs « orgueilleux » et miserable » suivie de l'oxymore « Tu sers superbe Rome » témoigne du renversement complet subi par la ville. Si Cornélie insiste donc sur le malheur qu'elle subit⁸¹, son entourage se charge de lui rappeler qu'il n'est qu'une facette du malheur commun, et le chœur semble se souvenir des propos de celui de *Porcie* :

Chœur. Jamais y eut-il ville où la calamité
Fit si cruel séjour qu'ore en cette cité ?⁸²

Porcie et Cornélie sont les héroïnes des tragédies de Garnier, mais leur malheur n'est plus extraordinaire ; ou plutôt ce malheur extraordinaire est représentatif du mal commun, celui des guerres civiles romaines qui figurent symboliquement les guerres de religion françaises⁸³.

Le collectif au cœur du renversement : Cabrières, La Famine, La Troade et Les Juifves

Les titres de plusieurs pièces du corpus rendent compte de l'aspect collectif du revers de fortune. Dans l'ordre chronologique, nous trouvons l'anonyme *Tragédie du sac de Cabrières, La Famine ou les Gabéonites* de Jean de La Taille, puis *La Troade* de Garnier, et

⁷⁹ « » Cic. 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 Destin. / Et pourquoi plorez-vous un que la mort consomme / Puisqu'il devoit mourir d'autant qu'il estoit homme [...] ? » *Ibid.*, fol. 47v°.

⁸⁰ *Ibid.*, fol. 52r° et v°.

⁸¹ Si Cornélie se concentre sur son malheur, le messager se charge encore à l'acte V de lui rappeler la communauté de la mauvaise fortune, lorsqu'il rapporte la bataille de Thapsos et la mort de nombreux hommes mais notamment du père de Cornélie, Scipion. Or, là encore, Cornélie ne retient que le malheur qui la touche directement : « Corn. Où est ton empereur ? / Mess. Où sont nos capitaines ? / Où sont nos légions ? où tant d'ames romaines ? / Les terres et les mers, les Vautours, les Corbeaux, / Les Lyons et les Ours leurs servent de tombeaux. / Cor. O miserable ! / Ch. Helas ! qu'ores le Ciel se monstre / Contre ceste maison chargé de malencontre ! » (*Ibid.*, fol. 65v°-66r°).

⁸² Robert Garnier, *Cornélie*, op. cit., fol. 71r°.

⁸³ Cette figuration est indiquée explicitement par Garnier sur la page de titre de *Porcie* mais peut également apparaître de façon plus subtile : par exemple, quand le chœur de *Cornélie* au milieu de l'acte IV achève son *stasimon* par la mention « Des troubles sanglans du Royaume » (*ibid.*, fol. 30r°), le terme même de *royaume* renvoie bien plus au régime politique français qu'à la situation politique de Rome.

enfin, au bout du corpus, *Les Juifves* de Garnier⁸⁴. Chacune de ces pièces inscrit le collectif au cœur de son titre mais selon des modalités assez différentes. *La Tragédie du sac de Cabrières* porte sur le siège puis le sac de la ville de Cabrières par les Catholiques. Cette tragédie porte sur un sujet contemporain qui précède les guerres de religion françaises : cette fois, contrairement à Garnier dans *Porcie* et *Cornélie*, la figuration de ces événements est directe. Le chœur est composé des prisonniers du sac de Mérindol qui a eu lieu juste avant celui de Cabrières, et la pièce met bien moins l'accent sur les malheurs d'un personnage que sur le désastre que subit la ville entière, et dès lors, l'ensemble de la communauté vaudoise : le renversement de fortune est collectif, même s'il est notamment figuré sur scène par le deuil du maire et du syndic qui perdent tous deux leur épouse dans le massacre⁸⁵.

Pour *La Famine*, l'enjeu collectif est présent, mais là où le revers de fortune a lieu pour les deux femmes (et leurs enfants) au sein de la pièce, pour les Gabéonites en revanche, le sacrifice les fera sortir de l'épisode de famine qui constituait la vengeance divine de la trahison de Saül. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les enfants se résignent au sacrifice, contre l'avis des deux femmes pour qui « l'amour d[es] fils est plus forte »⁸⁶.

La Troade de Garnier se consacre à un collectif de femmes troyennes qui subissent les conséquences de la guerre. Dès lors, le collectif renvoie moins à la Cité qu'à une « maison » : c'est l'ensemble d'une famille, prise dans son versant féminin, qui subit les coups de la fortune⁸⁷.

C'est enfin la tragédie *Les Juifves*, au bout du corpus, qui met au cœur de son titre une collectivité. Les « Juifves », c'est avant tout le chœur, dont le sort est entièrement dépendant de celui de son roi, Sédécie, que Nabuchodonosor veut punir pour sa trahison. Le chœur,

⁸⁴ Nous pouvons également poser la question pour *La Tragédie de feu Gaspard de Colligny* de Chantelouve. Dans ce cas, le renversement de fortune principal est constitué de la mort de Coligny, personnage particulièrement dévalorisé par la tragédie dans la perspective catholique de l'auteur. Cependant, étant donné le sous-titre, et considérant que le personnage principal est un anti-héros, le renversement de fortune en jeu est avant tout celui du « peuple français », qui fait fonction de chœur dans la tragédie. Le peuple prie ainsi Jupiter à la fin de l'acte IV : « Garde le Roy, Jupin, de mauvaise fortune, / Et garde nous de discorde commune ; / Las ! que je crains beaucoup le secret pourparler / Des Huguenots, leur venir et aller [...] », *op. cit.*, fol. 43r°. De fait, si, dans la tragédie, le méchant est puni, l'auteur et les lecteurs-spectateurs connaissent les événements funestes qui ont suivi la conjuration et l'assassinat de Coligny.

⁸⁵ Voir *supra*, p. 431-440.

⁸⁶ Jean de La Taille, *La Famine*, *op. cit.*, fol. 12v°. Sur l'amour maternel, voir *supra*, p. 191-193.

⁸⁷ Ceux-ci ne sont, hormis par leur caractère collectif, pas différents des cas que nous avons rencontrés précédemment : Hécube et Andromaque sont deux mères en deuil, l'une perdant Polyxène puis Polydore, l'autre Astyanax ; Cassandre occupe le rôle de prophétesse vaine des malheurs que nous étudierons plus bas ; Polyxène quant à elle est la jeune femme qui accepte le sacrifice, à la manière d'Iphis et d'Iphigénie. D'ailleurs, si l'on exclut le deuil d'Andromaque qui perd Astyanax, la tragédie *Hecuba* de Bochetel rapporte déjà l'ensemble des malheurs rapportés par la *Troade*.

Amital, Sédécie et les Roynes sont donc parfaitement solidaires, comme l'exprime le chœur à l'acte II :

Chœur. Royme mere des Rois de l'antique Sion,
Ores nostre compagne en dure affliction,
Souspirez, larmoyez nos cruels infortunes,
Comme ils nous communs, soyent nos larmes communes.⁸⁸

Comme pour les pièces précédentes, cette collectivité s'étend : le chœur représente le peuple Juif, qui figure les Français des guerres de religion, et plus largement, l'humanité entière⁸⁹. Comme avec *Porcie*, *Cornélie* et *Cabrières*, la tragédie insiste sur le collectif qui subit le renversement de fortune, d'abord parce que la malheur représenté est familial, ensuite parce qu'il est révélateur des souffrances d'un peuple entier.

Si l'universel humain peut en un sens toujours être considéré comme l'horizon interprétatif des tragédies, le phénomène des guerres de religion, qui conduit Jean de La Taille à évoquer « toutes les piteuses et sanglantes tragedies qu'on a depuis dix ou douze ans jouées sur l'eschaffault de France »⁹⁰, transforme l'héroïsme représenté sur la scène tragique. Si les malheurs restent extraordinaires, du moins superlatifs, ils sont représentatifs des malheurs extraordinaires de l'ensemble d'un peuple. Or, ce phénomène peut renforcer la nécessité de la constance : si celle-ci est initialement réservée aux sages, les auteurs du XVI^e siècle, Juste Lipse et Guillaume du Vair considèrent justement que chacun doit s'exercer à cette vertu notamment pour survivre aux événements des guerres de religion⁹¹. Cette évolution peut donc expliquer l'augmentation des personnages résignés à leur sort : dans le cadre des guerres civiles françaises, la représentation de la révolte face aux retournements du sort, notamment par la vengeance, s'amoindrit. Les enfers ayant envahi l'échafaud de France, il ne s'agit plus que de se demander comment y survivre.

Faut-il alors considérer que la tragédie change de modèle avec les guerres de religion ? Nous l'avons dit, ce qui fonde le cœur du sujet tragique est moins le revers de fortune que la manière dont le personnage y réagit. Ainsi, que le héros vive un malheur extraordinaire ou ne

⁸⁸ Robert Garnier, *Les Juifves*, *op. cit.*, fol. 265v^o.

⁸⁹ Trevor Peach, « More on *Les Juifves*: the function of the chorus », dans *French Studies Bulletin: A Quarterly Supplement*, vol. 6, n° 21, winter 1986, p. 5. Voir également Jean Emelina, « La mort dans les tragédies de Robert Garnier », *op. cit.*, p. 322 et Jean-Raymond Fanlo, « Sentiment du tragique et pitié pénitentielle dans *Les Juifves* », dans *Op. Cit.*, n° 15, novembre 2000, p. 43 : « Garnier accuse ainsi un trait spécifique de sa dernière tragédie, qu'il conçoit moins comme l'histoire d'un personnage tragique (héros, roi, ou prince) que comme drame collectif et acte collectif : le drame que vit et que déplore ce chœur des « Juifves » qui donne à la pièce son titre, et qui doit s'élargir au lecteur ou au public, car le lyrisme de la plainte, ces soupirs qu'inspirent nécessairement les « souspirables calamitez », propagent l'émotion et invitent à participer à un rite de douleurs et de prières où le théâtre tragique se redéfinit comme acte d'expiation ».

⁹⁰ Jean de La Taille, « À François de Danges Chevalier, Seigneur de Monlouët », *op. cit.*, fol. 2v^o-3r^o.

⁹¹ Voir Jacqueline Lagrée, « La vertu stoïcienne de constance », *op. cit.*, p. 101 et 106.

subisse que le désastre commun aux Français, ce qui compte est sa réaction : celle-ci devient-elle alors exemplaire à partir des guerres de religion ?

ii. Manichéismes

Comme l'a montré Sabine Lardon, la tragédie sainte se définit par deux traits qu'elle revendique comme lui étant propres : la vérité et l'exemplarité⁹². Louis des Masures fonde d'ailleurs d'abord son refus des tragédies sur le refus de l'extraordinaire païen :

Je voy, deçà, delà, beaucoup de gens ensemble :
Dont la plupart à voir leur contenance semble
Desirer plus d'ouïr et voir un cas nouveau
Dont les eux soyent soulez, et rempli le cerveau.⁹³

Il refuse de mettre en scène de « vaines merveilles » et leur préfère la représentation de l'« exemple » de David⁹⁴. L'exemplarité existe donc dès l'ouverture du corpus.

Or, au-delà des pièces bibliques, toute pièce militante présente, parce que nous sommes dans une logique d'exposition d'un point de vue, une univocité plus grande sur le plan moral. Que l'on songe à *La Tragédie du sac de Cabrières* qui propose une peinture particulièrement noire de D'Oppède et des catholiques, à *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom Rémy*, qui dépeint des Anglais rustres et cruels, ou encore à *La Tragédie de Feu Gaspard de Coligny* qui donne aux Réformés la responsabilité de la Saint-Barthélemy⁹⁵, la nécessité de valoriser un point de vue politique et/ou religieux conduit les dramaturges à une plus grande univocité. Cela ne signifie pas que ces pièces ne présentent aucun débat moral ; *La Tragédie du sac de Cabrières* est traversée de réflexions sur le mensonge et dès lors, sur la méfiance⁹⁶ ; le jeune Charles IX peut se demander, classiquement, s'il vaut mieux faire preuve de clémence ou de rigueur face à ses ennemis, et son choix de la clémence profitera en partie à ses ennemis⁹⁷ ; nous avons étudié les débats des conseillers du roi concernant la

⁹² Sabine Lardon, « Qu'est-ce qu'une tragédie sainte ? Étude des paratextes des premières tragédies saintes : Bèze, Des Masures, Rivaudeau, La Taille », dans *La Tragédie sainte en France (1550-1610)*, *op. cit.*, p. 49-71.

⁹³ Louis des Masures « Prologue », *Tragédies saintes*, *op. cit.*, fol. 15.

⁹⁴ *Ibid.*, « Épilogue », fol. 271.

⁹⁵ Sur la simplification des données historiques attribuée à l'objectif militant, voir Charles Mazouer, « Chantelouve et la Saint-Barthélemy : *La Tragédie de Feu Gaspard de Coligny* (1575) », *op. cit.* Il écrit par exemple : « L'opposition du Bien et du Mal régit toute la tragédie, qu'il s'agisse de la construction, des personnages, du langage, du ton ou des effets recherchés. Face au groupe des seigneurs protestants, aidés en outre dans leur noir complot par des émissaires du royaume infernal, le roi, figure du Bien, paraît seul, à peine aidé par ce personnage collectif qu'est son Conseil : n'en ressort que mieux la fragilité du juste face au nombre des méchants. », *ibid.*, p. 134. Voir également Charlotte Bouteille-Meister, « Mettre en scène le massacre du 14 août 1572 ? La Saint-Barthélemy ou l'actualité théâtrale impossible », *Littératures classiques*, n° 78, 2012/2, p. 143-164.

⁹⁶ Sur ce point voir notamment Olivier Millet, « Vérité et mensonge dans la *Tragédie du sac de Cabrières* : une dramaturgie de la parole en action », *op. cit.*

⁹⁷ Françoise de Chantelouve, *La Tragédie de feu Gaspar de Colligni*, *op. cit.*, p. 18-25.

nature et l'action de Jeanne d'Arc⁹⁸. Néanmoins, la caractérisation éthique des personnages et notamment leur répartition axiologique sur l'axe du bien et du mal est plus nette. D'Oppède a bien un moment de doute au début de la pièce, mais il se ressaisit et décide de tuer tous les Réformés⁹⁹, et globalement, il paraît difficile de trouver des excuses aux personnages placés sur l'axe du mal. Au contraire, les personnages valorisés peuvent avoir des moments de doute mais restent exemplaires, ce qui est également le cas des personnages des tragédies bibliques, si l'on songe à Abraham et Sara chez Bèze, ou encore à David chez Des Masures.

Faut-il y voir le signe d'une évolution globale ? Vincent Dupuis considère que les tragédies de Montchrestien affirment plus que celles de notre corpus leur volonté didactique¹⁰⁰, qui pourrait expliquer les simplifications, dans une certaine conception de la pédagogie. Cependant, c'est peut-être plutôt le contexte des guerres de religion qui pousse les dramaturges à cette simplification morale. Si la tragédie se déroule désormais sur le sol français, l'heure n'est peut-être plus à la justification des crimes. Les pièces militantes présentent une réalisation différente de leurs contemporaines mais reposent sur la même organisation : il s'agit toujours de mettre en scène la réaction d'un personnage dans le plus grand malheur, mais cette fois, le spectateur différencie les bons (les victimes) des mauvais (les bourreaux qui les oppriment ou les tuent) sans doute possible, et peut peut-être dès lors plus facilement en tirer les leçons pour supporter son propre malheur.

Néanmoins, faut-il considérer que cette simplification morale va de pair avec une volonté d'exemplarité ? Si la constance nous semble être, de plus en plus au fil du corpus, la vertu souveraine, il n'en reste pas moins que les personnages échouent encore souvent à la pratiquer.

c. Réussites et échecs

La constance est omniprésente dans le corpus mais elle n'est pas le sens ultime de la tragédie, et semble parfois être au contraire à l'origine d'un aveuglement des personnages.

i. La constance comme aveuglement ? L'irrésolution tragique

Nous avons vu que Moustapha se situe sur une ligne fragile entre la constance et la témérité dans *La Soltane*¹⁰¹ : d'après nous, il est alors question de faire bouger les lignes esthétiques de la tragédie. Néanmoins, il nous semble que cette tension est plus profonde et

⁹⁸ Voir *supra*, p. 231-244.

⁹⁹ Anonyme, *La Tragédie du sac de Cabrières*, *op. cit.*, p. 33-35.

¹⁰⁰ Vincent Dupuis, *Le Tragique et le féminin*, *op. cit.*, p. 123-146.

¹⁰¹ Voir *supra*, p. 504-509.

qu'elle rend compte de l'impossibilité de tirer de leçons des tragédies, du moins dès que l'on quitte les tragédies bibliques : ce genre nous semble être avant tout constitué par sa polyphonie, y compris pour la vertu de constance pourtant centrale. Par exemple, en 1582, Bousy oppose dans *Meleagre* une réaction masculine et une réaction féminine face au pressentiment du dénouement tragique, qui met en jeu la valeur pratique de la constance.

En adaptant Ovide à la tragédie, la pièce intègre un songe, absent de la source. Dès la première scène, Œnée, le père de Méléagre, demande à Diane de retirer son sanglier, qui ruine le pays, que Diane a envoyé parce qu'Œnée l'a oubliée dans les honneurs rendus aux dieux. Selon un procédé tragique fréquent, Œnée annonce rapidement le dénouement tragique en présentant ses craintes et les différents présages. En effet, s'il se lamente des méfaits du sanglier, il s'exclame :

Oenee. Encor ne sont ce la mes plus grieves douleurs,
Je prevoy je prevoy de plus cruels malheurs [...].¹⁰²

Si c'est d'abord un pressentiment (« Je tremble, je fremis ») qui lui fait envisager le dénouement malheureux, il rapporte ensuite deux songes prophétiques :

Oenee. Depuis que ce dessain folement proposé
Me fut communiqué, je n'ay pas reposé,
Je ne fay que fremir, et la peur qui me ronge,
M'en fait mal esperer : toutes les nuicts je songe
Que ces jeunes chasseurs en lieu de se ruer
Sur ce monstre cruel, cherchent à me tuer :
Qu'ils sont toujours sur moy, et que ma prompte fuite
Ne devance d'un pas leur plus prompte poursuite :
Que de cent mille espieux ils m'entament le flanc,
Et que de tous costez en ruisselle le sang.¹⁰³

La première partie du songe indique à Œnée son propre destin tragique : c'est contre lui que les événements vont se retourner. Le caractère répétitif du songe, qui se produit « toutes les nuicts », renforce pour le spectateur sa dimension prophétique. La seconde partie est plus désastreuse :

Oenee. Il m'est tousjours avis que ma maison royale,
Se submerge au plus creux de l'onde Stygiale :
Et que mon fils encor par un je ne sçay quoy,
Brasse la mort de luy, de sa mere, et de moy.¹⁰⁴

La « maison », c'est-à-dire la famille royale, risque de finir aux enfers, et ce de manière inexpliquée (« par un je ne sçay quoy ») : ignorant la cause exacte du malheur, même s'il anticipe qu'elle viendra de son fils, le roi Œnée ne peut évidemment agir sur elle. Le

¹⁰² Pierre de Bousy, *Meleagre*, op. cit., fol. 6r°.

¹⁰³ *Ibid.*, fol. 6r°.

¹⁰⁴ *Ibid.*, fol. 6r° et v°.

personnage se lamente et demande à Diane de « sauve[r] [sa] maison ». Au début de l'acte II, la question de la superstition revient, cette fois chez Althée, la mère de Méléagre :

Althee. Un soin traine-penser, un doute meine-peur,
Me brouillasse et me matte, et l'esprit et le cœur.
Ains me rompt l'un et l'autre, et de douleurs attainte,
Tout soudain je m'asseure, et tout soudain j'ay crainte.¹⁰⁵

Althée cherche les causes de son pressentiment : annonce-t-il la mort de son fils, ou de ses frères ? Est-ce simplement un « faux Demon à mal faire dispos » qui veut la troubler ? Elle refuse d'abord cette possibilité :

Althee. » L'homme sagement né ne doit adjouster foy
» A mille vanitez qu'il imagine en soy,
» Et souvent nous voyons qu'un phantastique songe,
» Soit lors que le sommeil en nostre ame se plonge :
» Ou soit qu'il se retire en son Lethe oublieux,
» Incertain, nous rameine en l'esprit et aux yeux,
» La chose qui plus fort en nos sens est empreinte,
» Ou ce que nous aimons, ou dont nous avons crainte.¹⁰⁶

Althée oppose à la superstition (« adjouster foy à mille vanitez ») une éthique de sagesse. Finalement, l'explication est d'ordre psychologique : c'est parce que nous aimons ou craignons que nous avons des visions fantastiques, mais celles-ci n'ont aucune valeur prophétique – c'est alors la force de l'imagination qui est en cause. Le terme d'« homme » ne paraît pas avoir son acception genrée puisque c'est pour elle-même qu'Althée élabore cette éthique. Le messenger arrive alors, mais, s'éloignant apparemment des présages reçus par les deux parents, rapporte que Méléagre a vaincu le sanglier. Le chœur qui achève l'acte chante alors les méfaits de « l'apprehension » :

Chœur. O fureur apprehensive,
Hydre fecond en malheurs,
Ta rage est plus excessive
Que celle des trois fureurs.¹⁰⁷

Pourtant, la question n'est pas réglée. Jusqu'ici, le père et la mère ont eu une anticipation similaire de la mort de leur fils ; leurs réactions vont désormais diverger, et même se croiser.

Œnée ouvre l'acte III en s'étonnant auprès de la nourrice du comportement de son épouse :

Œnée. Bien que le messenger qui est venu n'aguere,
Nous ait dit que mon fils trempant sa simeterre [...]
A tiré ce pais de l'horrible naufrage,
Qui beoit apres nous en ce dernier orage,
Si est-ce que ma femme emblaimissant son teinct

¹⁰⁵ *Ibid.*, fol. 8v°.

¹⁰⁶ *Ibid.*, fol. 9r°.

¹⁰⁷ *Ibid.*, fol. 11r° et v°.

Monstre qu'elle a le cœur de tristesse atteint :
Et dirait-on à voir ses larmes continuës,
Qu'elle ait tout le rebours des nouvelles receues.¹⁰⁸

Pour Énée, cette réaction de « tristesse » est incompréhensible puisque la nouvelle reçue est bonne. Il interroge la nourrice qui lui indique qu'elle n'a pas reçu d'autre nouvelle, mais qu'elle doute du récit du messager. Althée arrive alors, et Énée lui demande une explication, au nom de l'union conjugale : « à moy (Qui suis vostre mary) ». La mère de Méléagre explique son sentiment. Si elle ne doute pas que son fils ait vaincu le sanglier, un pressentiment demeure :

Althee. Une apprehension que je ne puis oster
Du fond de mes esprits, c'est cela qui me geyne :
C'est cela qui me cause une si grande peine.
Oenee. D'ou vous peut arriver ceste apprehension,
Qui s'obstine à vous mettre en telle affliction ?
Pour Dieu, dites le moy.¹⁰⁹

Elle reste assez vague sur l'origine de son pressentiment, mais elle pressent la ruine prochaine de sa famille. Énée l'accuse de superstition ;

Oenee. O Dieux ! que dites-vous ? pouvez-vous deviner
Ou le bien, ou le mal que Dieu nous veut donner ?
Quel Morphee incertain ? quel songe phantastique ?
Et quel mauvais demon fausement prophetique,
Vous abusant l'esprit, veulent que vous croyez
Un mensonge contraire au bien que vous voyez ?

S'engage alors entre les deux personnages un débat stichomythique sur la valeur du songe :

Al. Ce n'est pas un mensonge, ains un divin presage.
Oe. Non un divin presage, ains un devin peu sage.
Al. Les songes maintesfois sont pleins de verité.
Oe. Les songes maintesfois sont pleins de vanité.
Al. Ils nous monstrent souvent des choses veritables.
Oe. Mais encor plus souvent ils nous monstrent des fables.
Al. Le songe est tousjours vray bien qu'il soit fort obscur.
Oe. Le songe est tousjours faux s'il parle du futur.
Al. Et bref c'est un esprit qui plusieurs cas revele.
Oe. C'est un esprit vray' ment : mais il est infidele,
Un esprit diabolic qui par cent mille tours
Tasche, malicieux, à nous tromper tousjours.
Tantost il se transforme en Ange de lumiere,
Et tantost il s'elance au corps d'une sorciere,
(Horreur aux assistants !) Et d'un gosier menteur
Luy fait prognostiquer quelque futur malheur.
Et quand pour nous punir le Tout-puissant luy lasche
La bride sur le col, c'est, c'est alors qu'il tasche,
Par les deceptions de mille et mille appasts,
A nous faire tomber en ses damnables laqs.¹¹⁰

¹⁰⁸ *Ibid.*, fol. 11v° et 12r°.

¹⁰⁹ *Ibid.*, fol. 13r°.

Le débat joue sur les paronomases (« divin presage » / « devin peu sage ») et sur les parallélismes (« Les songes maintesfois sont pleins de verité » / « Les songes maintesfois sont pleins de vanité »). On interroge la valeur aléthique du songe, et son origine : provient-il d'un démon ou d'un esprit divin ? Il est question des difficultés de son interprétation (« fort obscur ») et enfin de sa valeur prophétique (« Le songe est tousjours faux s'il parle du futur »). En ces quelques vers se condensent l'essentiel des débats qui portent sur le songe depuis l'Antiquité¹¹¹, et l'insistance finale d'Énée sur Dieu et son châtement du mauvais démon qui trompe les hommes, montre qu'il ne nie pas l'origine surnaturelle des songes. La suite de la tirade invite encore Althée à choisir le « Sauveur » contre le « diable séducteur »¹¹². Elle s'achève ainsi :

Énée. Donc, ma chere moitié, je vous pri' de ne croire
Aux songes, rompt repos, enfans de la nuit noire,
Qui ne viennent sinon (vous en estes tesmoin)
Que pour nous decevoir, et nous donner du soin.
» Et n'apprehendez rien. Quoy que l'homme apprehende
» Son desastre futur, jamais il ne l'amende.¹¹³

La question de la superstition disparaît dans la suite de la tragédie mais occupe dans toute cette première partie une place assez importante. Nous voyons d'abord les deux parents rendre compte de leur pressentiment néfaste, visiblement sans se concerter – la mère alors paraît plus que le père refuser la superstition et développer une éthique de sagesse. Mais après la victoire du fils, le pressentiment du père disparaît, si bien que, ne comprenant pas la réaction de son épouse, il engage avec elle un débat sur la superstition. Or, si les deux époux débattent d'abord à égalité, c'est Énée qui occupe la fin du dialogue, pour argumenter durant presque quarante vers en faveur de la fausseté et de l'inutilité de la crainte d'Althée. Pourtant, la suite du texte montre qu'Althée avait raison de craindre, puisqu'elle apprend à l'acte suivant le meurtre de ses frères par Méléagre. À l'acte V, nous apprendrons du messager la mort de Méléagre et verrons sur scène les suicides d'Althée, de la nourrice, et d'Énée. La ruine totale de la famille, envisagée d'abord par Énée, se réalise¹¹⁴.

Meleagre confronte deux réactions différentes au même pressentiment. Opposant la réaction du père et celle de la mère, Bousy élabore une réaction féminine, plus émotionnelle peut-être mais *in fine* en accord avec le dénouement, et une réaction masculine, apparemment

¹¹⁰ *Ibid.*, fol. 13v° et 14r°.

¹¹¹ Sur ce point voir notamment Sylviane Bokdam, *Métamorphoses de Morphée*, *op. cit.*, p. 16.

¹¹² Pierre de Bousy, *Meleagre*, *op. cit.*, fol. 14r°.

¹¹³ *Ibid.*, fol. 14r° et v°.

plus rationnelle, fondée sur une acceptation du sort, mais que l'on peut également comprendre comme un aveuglement volontaire. Certes, lorsqu'Enée achève la tirade en indiquant que l'appréhension est inutile parce qu'elle n'évite pas le désastre prévu par Dieu, il réagit à l'événement avec stoïcisme. Cependant, il est également possible de considérer que, pourtant initialement averti, l'homme choisit de reprendre espoir, là où la femme continue d'exprimer ses appréhensions, dont le dénouement montre à quel point elles étaient justifiées.

C'est encore ce que montre Hippolyte chez Garnier après le récit du songe qui annonce sa mort :

Hippolyte. J'ay le cœur trop hardy, pour estre faict la proye
D'un songe deceveur, cela seul ne m'effroye.¹¹⁵

Hippolyte passe pourtant ensuite au récit des présages qui ont accompagné son rêve, et des rituels qu'il a effectués pour aller contre le destin qui lui paraît annoncé¹¹⁶. Ainsi, il a compris la valeur prophétique du songe, confirmée par le dénouement, mais il refuse de se laisser aller à la crainte, la virilité imposant d'accepter les événements avec constance.

Dès lors, faut-il considérer que le texte valorise la réaction constante, qui s'apparente à un aveuglement volontaire ? *A minima*, la tragédie interroge les fondements de cette résignation, qui peut conduire à la mort. En outre, même lorsque la constance est valorisée par la pièce, le personnage indique souvent son incapacité à la pratiquer.

ii. Des malheurs trop grands

« Ce mal est incroyable »¹¹⁷, se lamente le Prophète à l'acte V des *Juifves* : la situation tragique implique par essence un excès de malheurs. Or, ce nécessaire excès de la situation permet-il encore une réaction modérée du personnage ? Les pièces présentent souvent l'échec du personnage à mettre en œuvre une modération dont il sait qu'elle serait la meilleure réaction à adopter. C'est ce qu'explique Sophonisba à son amie Herminia à l'acte I de la pièce de Mellin :

¹¹⁴ Notons que dans la source, Enée ne se suicide pas tandis que le personnage de la nourrice paraît être une invention du dramaturge. Ainsi, là où nous avons, en plus des deux oncles, deux morts chez Ovide, nous avons chez Bousy quatre morts. Voir *Métamorphoses*, *op. cit.*, Livre VIII, v. 526-532, p. 377.

¹¹⁵ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, fol. 118v°-119r°. Marie-Madeleine Mouflard indique que ce passage « est inspiré de récits analogues de Sénèque, mais sans référence précise », *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁶ Sur le songe d'Hippolyte, voir James Dauphiné, « Le songe d'Hippolyte dans l'*Hippolyte* de Robert Garnier », dans *Le Songe à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 191-197, et Jean-Dominique Beaudin, « Un cas de latinisation interne du lexique français à la Renaissance : *horreur* et *horrible* dans les tragédies de Robert Garnier », *L'Information grammaticale*, n° 75, octobre 1997, p. 33-35.

¹¹⁷ Robert Garnier, *Les Juifves*, *op. cit.*, fol. 290v°.

Je cognois assez qu'il se debvroit ainsy faire comme vous dites, mais la force de ma douleur lie mes sens de telle force qu'ilz ne peuvent obeyr à raison.¹¹⁸

De même, lorsque Cicéron tente d'apaiser le deuil de Cornélie, celle-ci indique ne pouvoir y mettre fin que par sa mort :

Cic. Quelle fin à vos pleurs donra la Destinee,
Race des Scipions ? ne viendra la journee
Que le dueil, qui vous ronge, en joye converti,
Rende vostre desastre et le nostre amorti ?
Cor. Ce ne sera jamais : le temps ny les Dieux mesmes
Ne scauroyent arracher mes souffrances extremes :
Sinon qu'ayans pitié de mes gemissemens,
La mort noye ma vie avecques mes tourmens.¹¹⁹

À l'acte V, lorsque le messenger ouvre le récit des malheurs, le chœur reproche à Cornélie ses lamentations :

Chœur. Est-ce le brave cueur
Qu'il faut contre un destin qui monstre sa rigueur ?
Soyez plus magnanime, et que le dueil, Madame,
Comme d'un peuple abject vostre raison n'entame [...].¹²⁰

La constance est un marqueur social, que les grands personnages des tragédies se doivent de mettre en œuvre. Le personnage sait d'autant mieux qu'il s'agit de la bonne réaction à adopter que, en début de pièce, son entourage ou lui-même témoignent souvent du fait qu'il a jusqu'au renversement de fortune, manifesté le comportement modéré recommandé. Didon constate que la trahison d'Énée engendre chez elle une réaction inédite :

Didon. Mais quoy ? Faut-il qu'ainsi mon bon cœur degene ?
Faut-il que la vertu flechisse à la misere ?¹²¹

Lorsque le messenger commence le récit de la bataille à l'acte IV de *Porcie*, la Nourrice tente d'apaiser l'héroïne en lui rappelant sa constance passée :

Nourrice. Helas ! vostre constance
Pli'ra t'elle aujourd'huy sous une impacience ?¹²²

Et encore :

Nour. Laissez donc cest esmoy,
Ma maistresse, laissez-le, et que ceste constance,
Qui redoroit desja les ans de vostre enfance,
Ne vous manque aujourd'huy.¹²³

¹¹⁸ Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*, op. cit., fol. 5v°.

¹¹⁹ Robert Garnier, *Cornélie*, op. cit., fol. 45v°.

¹²⁰ *Ibid.*, fol. 65v°.

¹²¹ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., fol. 271v°.

¹²² Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., fol. 24v°.

¹²³ *Ibid.*, fol. 28v°.

La constance était une caractéristique éthique de l'héroïne, mais elle est perdue devant l'énormité du malheur. C'est ce qu'exprime encore Sigambre, épouse de Daire, dont la didascalie indique qu'elle est « désespérée » dans *Alexandre* :

Sigambre. C'est maintenant qu'il faut que des larmes je roulle,
Tant que la cruauté de fortune je souille.
Lachons la bride au deuil : j'ay trop longtemps luitté,
Par mon courage fort, contre l'adversité.
Je suis, je suis vaincue. O variable chance,
Or triompheras tu de ma ferme constance.¹²⁴

Lorsqu'elle apprend la mort d'Alexandre, elle dit encore :

Sigambre. J'ay j'ai tousjours depuis
Soustenu constamment mon dueil et mes ennuis.
Mais il faut qu'à ce coup à la douleur je cede,
Tant est grand ce mal cy qui à mes maux succede.¹²⁵

Si l'on en croit sa Nourrice, Médée elle-même était, avant la tragédie, caractérisée par sa constance :

La Nourrice. Ou est le cœur, cœur constant, cœur roïal,
Cœur toujours un, cœur fort, cœur immuable,
Cœur que Fortune ou dure ou favorable
N'a jusqu'ici pu faire balancer ?
Voulés vous donc maintenant commencer
De vous soumettre à Fortune contraire,
Quand la vertu vous est plus nécessaire ?¹²⁶

Femme accoutumée aux malheurs et à la constance, Médée perdra-t-il ici sa patience ? L'héroïne répondra : « Trop leger est le mal ou conseil est receu » : cette fois, le mal est trop grand. De même, le chœur considère que Cléopâtre est passée de la « constance » à la « vengeance » avec Séleuque :

Chœur. Celle la dont la constance
A pris soudain la vengeance
Du serf, et dont la fureur
N'a point craint son Empereur.¹²⁷

Enfin, lorsqu'au début de *La Soltane*, Rose se lamente de son sort et de celui de ses enfants, Sirène dénonce ce manque de constance qui serait, là encore, nouveau :

Sirene. Helas Soltane ou sont ces bons esprits
D'avoir tousjours que vous aviés appris ?
Ou est le cueur et la face constante
Craintivement non jamais bleissante ?
Ou est cest œil richement assuré ?

¹²⁴ Jacques de La Taille, *Alexandre*, op. cit., fol. 26v°. Les deux premiers vers cités sont peut-être une allusion aux deux premiers vers de *Didon se sacrifiant* : « Achate. Quel jour sombre, quel trouble, avec ce jour te roulent / Tes destins, ô Carthage ? et pourquoy ne se souillent / Les grands Dieux [...] ? », fol. 252.

¹²⁵ Jacques de La Taille, *Alexandre*, op. cit., fol. 27v°.

¹²⁶ Jean Bastier de La Péruse, *Medee*, op. cit., fol. 2-3.

¹²⁷ Étienne Jodelle, *Cleopatre captive*, op. cit., fol. 244v°.

Ce grave port, ce maintien assuré ?
Ou est la fac' qui s'est veu' tous-jours une
Pour quelque assaut qui survint de fortune ?
Rose or' sus donc chassés de votre cœur,
Ce triste émoi, ce soing, ceste rancœur,
Ce dur courroux et rong'ante furie
Métrallement qui vos sens seigneurie.¹²⁸

Le changement de Rose est radical et se perçoit physiquement : la « face constante » a laissé la place au spectacle de la fureur que nous avons étudié¹²⁹. Sirène tente de ramener la sultane à sa constance passée, d'abord parce que cela lui permettrait de vaincre Moustapha, ensuite parce que cela démontrerait sa force morale :

Sirene. Doncques pensés pour son orgueil abatre
Premier que luy de vous mesme combatre,
D'avoir un cueur, un cueur constant et fort.
Car celle là fait un plus grand effort
Qui de son cueur iré est veinqueresse
Que qui gaingn'roit quelqu' haute forteresse.
Donc gaingnés vous et étaignés un peu
Ce dueil poignant, ce courroux et ce feu,
Qui vos beaus yeus, tous vos os et votre ame
D'un chaud brasier felonement enflame [...].¹³⁰

Elle l'encourage ensuite à la patience : il faut faire confiance aux dieux. Ainsi, faut-il juger négativement la réaction passionnelle du héros ? En même temps que la tragédie met en scène un renversement radical de fortune, elle témoigne d'une transformation fondamentale de l'être. L'événement qui se produit a une telle résonance chez le héros ou l'héroïne qu'il le conduit ou bien à la mort, ou bien à une métamorphose¹³¹ :

Merobe. Je ne suis plus Merobe.
Je ne suis plus du Roy la fille, mais je suis
Fille de deuil, de maux, de malheurs et d'ennuis.¹³²

C'est dans le plus grand malheur que la constance devrait s'éprouver, comme les personnages secondaires le rappellent ; c'est là pourtant que bien souvent, elle est mise en défaut. En théorie, lorsque le sage a intégré l'idée de nécessité, il peut exercer la constance :

Les lamentations ne servent à rien contre la nécessité ; on ne se révolte pas
contre l'inéluctable, on ne peut que consentir à ce qu'il impose.¹³³

L'événement tragique serait trop fort. Dans son article sur « le spectacle des passions » dans le théâtre de Robert Garnier, Louise Frappier considère qu'il y a une tension entre le discours

¹²⁸ Gabriel Bounin, *La Soltane*, op. cit., fol. 7.

¹²⁹ Voir *supra*, p. 492-504.

¹³⁰ *Ibid.*, fol. 8.

¹³¹ C'est aussi ce que signifie le « *Nunc Medea Sum* » de Sénèque : si Médée trouve la réalisation pleine de son être, c'est que le malheur l'y a poussée.

¹³² *Ibid.*, fol. 28v°.

stoïcien qui refuse les passions et la nécessité théâtrale de la mise en scène de la passion, puisque, pour elle, le théâtre vise à émouvoir¹³⁴ :

La valorisation de l'ataraxie stoïcienne est vouée d'avance à l'échec, car elle implique la condamnation de ce qui constitue le fondement même du genre tragique : l'expression du dérèglement des passions.¹³⁵

Or, nous n'y voyons pas de contradiction : au contraire, c'est bien l'excès, le hors norme qui appelle, de manière générale dans ce théâtre dominé par le *decorum* et la *convenance*, le discours de la norme. D'après nous, la tension réside plutôt entre la recommandation de modération et l'excès des malheurs qui mettent en échec cette modération. En effet, si toutes les pièces ne se construisent pas sur la mise en scène d'un héros dévoré par la passion (si l'on songe par exemple à Régulus, héros de la raison patriotique, ou à Panthée qui résiste fermement aux désirs masculins), en revanche, toutes sont unies par le désir de représenter un malheur excessif, qui peut mettre en échec la pratique de la modération. En outre, nous y reviendrons, il nous semble que cette recommandation de modération entre également parfois en contradiction avec la recherche d'une réaction extraordinaire chez le héros ou l'héroïne¹³⁶.

L'objectif théorique néostoïcien de la tragédie que nous interrogeons initialement se retrouverait dès lors dans la pratique, néanmoins les pièces n'en restent pas là et remettent parfois en question les fondements de cette philosophie. Peut-être faut-il y voir une prise de position sur l'échec de la philosophie en temps de malheur, ou, comme le clame le devisant-narrateur de la *Constance* de Du Vair, « combien sont foibles les arguments de la Philosophie à l'eschole de la Fortune » :

Nostre philosophie est une bravache et une ventarde : elle triomphe à l'ombre d'une salle les brettes à la main : c'est un plaisir de la voir mettre en garde, faire ses demarches, parer des armes ou du corps, vous diriez qu'il n'y a rien au monde qui luy peust donner atteinte : mais quand il faut sortir dehors, qu'il faut combattre à l'espée blanche, et que la Fortune luy tire un revers de toute sa force ; elle est bientôt enfoncée, et les armes luy tombent incontinent des poings.¹³⁷

¹³³ Jacqueline Lagrée, « La vertu stoïcienne de constance », *op. cit.*, p. 103.

¹³⁴ Louise Frappier, « Le spectacle des passions sur la scène humaniste... », *op. cit.*, p. 319-341.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 321. Elle écrit plus loin : « Au caractère spectaculaire de la tragédie qui met à l'avant-plan la corporéité des passions, à ces situations dramatiques qui donnent à voir la déshumanisation des corps par la souffrance, s'oppose en effet, dans les discours sentencieux des personnages, la topique stoïcienne de la domination de ces mêmes passions, qui jette l'anathème sur l'étalage d'une émotivité excessive considérée comme malade », *ibid.*, p. 335.

¹³⁶ D'après Ansaldi Saverio, il s'agit d'une contradiction intrinsèque à la définition de l'héroïsme à la Renaissance : caractérisé par l'excès, il devient incompatible avec les valeurs de sagesse (Ansaldi Saverio, *Fureurs et mélancolie. Philosophie, théologie et poésie à la Renaissance*, Lyon, ÉNS Éditions, 2017, notamment p. 125-127). Nous serions plus nuancée pour notre corpus, puisque plusieurs héros de tragédies se caractérisent par la mise en œuvre de leur constance. Néanmoins, l'idéal du juste milieu peut entrer en contradiction avec la recherche de l'extraordinaire en tragédie que nous étudierons *infra*, p. 569-572.

¹³⁷ Guillaume du Vair, *De la Constance et Consolation*, *op. cit.*, livre I, p. 165.

Cette douleur première de celui qui représente Du Vair dans le texte, issue pour lui du spectacle des guerres de religion, et qui met en échec les principes philosophiques, est peut-être en partie celle que nous trouvons dans nos tragédies. Évidemment, la suite du dialogue vise à remettre en question cette révolte initiale du devisant principal contre l'inutilité de la philosophie. En tragédie, comme chez Du Vair, le désespoir absolu n'est pas toujours le dernier mot, même si la fréquence du suicide dans notre corpus montre qu'il peut l'être pour le protagoniste. Dans tous les cas, confronter les principes philosophiques à l'expérience peut, au moins dans un premier temps, déboucher sur une perte de confiance dans ses principes. Lorsque le « chœur » indéterminé dans la didascalie se lamente à l'acte III d'*Agamemnon* chez Toutain, il indique à Cassandre ne pouvoir faire cesser ses larmes :

Chœur. Car le mal qu'il nous faut porter
Toute patience outre-passe.¹³⁸

L'expérience oblige à repenser les principes philosophiques, et ce, dans l'ensemble du corpus, sans qu'aucun idéal discursif ne donne jamais de solution parfaite aux personnages.

iii. Polyphonies

C'est que finalement, le genre tragique est moins illustration d'une valeur morale que mise en débat de ces valeurs par la représentation d'un cas problématique, et problématisé par le personnage lui-même et son entourage. La tragédie met en scène les débats concernant le comportement que le personnage devrait adopter ou avoir adopté. Les valeurs stoïciennes sont au coeur de bien des pièces ; pourtant, ces dernières montrent souvent la mise en échec des idéaux théoriques du stoïcisme, non qu'il faille refuser ces idéaux, mais parce que demeure l'écart entre l'idéal, théorique, et la différence, pratique¹³⁹. Comme l'écrit Olivier Millet, « la tragédie de la Renaissance n'est pas dialectique » :

elle n'articule pas, à l'intérieur de sa fiction, un point de vue unifié, permettant de synthétiser dans une formule supérieure les valeurs qu'y incarnent ou défendent les différents protagonistes, mais se contente d'opposer les opinions, les scènes et les positions, soit par le choc de la rencontre des idées dans une même scène, soit par la juxtaposition de leur expression dans des scènes successives.¹⁴⁰

Dès lors, les tragédies viseraient bien plus à exercer le jugement du spectateur-lecteur qu'à lui livrer des exemples facilement interprétables et univoques. Si les pièces prônent la constance

¹³⁸ Charles Toutain, *Agamemnon*, *op. cit.*, fol. 18v°.

¹³⁹ Nous trouvons peut-être ici un autre versant de la tension entre l'individuel et l'universel, ou entre l'idéal et la différence que Jean Lecoq a étudiée pour l'auteur, dans Jean Lecoq, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.

stoïcienne, il n'est pas certain que les personnages qui la mettent en œuvre soient valorisés, tandis que les personnages furieux, abattus ou révoltés seraient condamnés.

La tragédie de la Renaissance ne serait donc pas « didascalique ». Pour Françoise Charpentier, « c'est une représentation, non une leçon qui est proposée »¹⁴¹. Dès lors, elle considère que c'est la notion d'exemple, et son envers, le contre-exemple, qui permettent de définir le mieux la modalité du projet moral de la tragédie puisqu'elles contiennent la notion de narration : la tragédie n'est pas seulement un message moral mais également une mise en intrigue de ce message moral. Or, comme l'a montré John D. Lyons, il est réducteur de considérer que l'exemple a un sens moral à la Renaissance : analysant notamment la définition érasmienne, il montre que l'exemple est presque synonyme de narration. À partir de plusieurs études de cas littéraires, John D. Lyons aboutit à l'idée du caractère énigmatique de l'exemple, qui n'est pas clairement assignable à un message moral¹⁴². Dans ce cadre, nos héros et héroïnes de tragédie pourraient être décrits au moins en partie comme des exemples¹⁴³, néanmoins cette notion paraît présupposer l'idée qu'ils viendraient illustrer, de manière plus ou moins problématique, un discours préalable¹⁴⁴. Où trouverait-on ce discours ? Si l'on suit la distinction entre *exemplum* et *exemplar*¹⁴⁵, les tragédies peuvent représenter des *exempla*, exemples qui valident un discours préexistant, celui du revirement du sort : les héros et héroïnes prouvent que le sort se renverse, puisque là est le fondement du sujet tragique. Cette règle générale, souvent rappelée dans le corpus qui se plaît à faire des personnages des exemples de la mutabilité de la fortune, est néanmoins insuffisante pour faire du genre tragique un genre exemplaire, puisqu'elle est presque tautologique : n'entendant représenter que des personnages qui subissent un renversement de fortune, la tragédie rappelle au spectateur le risque du renversement de fortune. En outre, si le retournement du sort illustre

¹⁴⁰ Olivier Millet, « Exposition au malheur et politique-spectacle : les “grands hommes” dans la tragédie humaniste de la Renaissance », *Travaux de littérature*, n° XVIII : « L'Écrivain et le grand homme », 2005, p. 118.

¹⁴¹ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, op. cit., p. 47.

¹⁴² John D. Lyons, *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1989. Voir notamment l'introduction, p. 3-34. Sur la « crise de l'exemplarité » à la Renaissance et ses fondements culturels et sociaux, voir également Timothy Hampton, *Writing from History. The rhetoric of exemplarity in Renaissance Literature*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1990.

¹⁴³ Après tout, elles peuvent correspondre aux sept caractéristiques de l'exemple mises en valeur par John D. Lyons : « *iterativity and multiplicity* », « *exteriority* », « *discontinuity* », « *rarity* », « *artificiality* », « *undecidability* », « *excess* ». Pour ce dernier trait, il écrit notamment « *Example is excessive because any element of historical reality and even any fiction adduced to support a generalization will have characteristics that exceed what can be covered by the generalization* », *ibid.*, p. 34.

¹⁴⁴ L'*exemplum* est en effet avant tout une « preuve » de l'argumentation. Voir notamment Quintilien, *Institution oratoire*, t. 3, trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1976, V, 11, « *De exemplis* », p. 162-182, qu'il décrit comme le troisième type de « preuves » dans l'argumentation. Pour une présentation des textes antiques de référence sur l'*exemplum* dans ce sens rhétorique, voir Marie-Claude Malenfant, *Argumentaires de l'une et l'autre espèce de femme*, op. cit., « Première partie : le statut argumentatif de l'*exemplum* », p. 23-216.

un lieu commun, c'est d'après nous la réaction au revers qui est le cœur du spectacle tragique. Or, dans ce cadre, les dramaturges ne présentent que rarement un *exemplar*, « ce qui est proposé à l'imitation ou ce qu'il faut au contraire éviter de suivre »¹⁴⁶. C'est peut-être le cas des tragédies religieuses, puisque Bèze fait d'Abraham et sa famille des exemples de mise en œuvre de la foi, tandis que Des Masures invite à suivre l'exemple de David¹⁴⁷. Pour le reste, nous invoquerions un troisième terme : la réaction du personnage tragique au malheur s'apparenterait au cas, qui « est d'abord un objet s'imposant à nous comme l'exception qui ne peut pas entrer dans une série, un hapax en quelque sorte »¹⁴⁸, et qui, dès lors, interroge justement les fondements et les limites du discours préconstruit.

Ainsi, nous avons observé la manière dont le suicide est essentiellement valorisé dans le corpus, et se voit décrit comme une réaction magnanime face aux coups du sort. Il n'est certes pas l'objet d'un discours univoque. De fait, la question est en débat depuis les Stoïciens notamment autour du suicide de Caton. Si Sénèque est le premier qui « affirme catégoriquement la possibilité d'une évaluation éthique du suicide »¹⁴⁹, les tragédies de la Renaissance mettent en scène différentes interprétations des suicides des personnages¹⁵⁰. Le suicide est-il marque de liberté ou d'orgueil ? D'après Lisa Ginzburg, le suicide de Caton est valorisé par Sénèque parce qu'il marque la plus grande liberté de ce dernier :

Son choix de se donner la mort est identifié avec la plus parfaite représentation de la sagesse stoïcienne, car il se fonde sur une nécessité absolue, sur une contrainte intérieure à conformer ses décisions et ses actions à sa propre nature [...]. Renoncer à la vie pour obéir à des critères personnels et cohérents avec soi-même devient ainsi la preuve de la conduite la plus parfaite.

Se suicider par souci de cohérence serait alors glorieux. Elle écrit encore :

La gloire de ce personnage vient justement du fait qu'il est sorti de la condition d'indifférence de son libre arbitre, en jugeant insupportables les

¹⁴⁵ Voir par exemple *ibid.*, *passim*.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴⁷ Théodore de Bèze désigne explicitement Abraham comme un « exemple » dans son avis aux lecteurs, *op. cit.*, fol. 3, et indique que la force de la « foy » sera démontrée par « meint loyal personnage » qui « En donnera bien tost bon tesmoignage » dans le prologue, *ibid.*, fol. 12. De même, Des Masures indique dans l'épître dédicatoire de ses tragédies que, du soutien de Dieu aux fermes croyants, David « en fait preuve apparente, et en est l'exemplaire », *op. cit.*, fol. 7, ou encore qu'il est « figure de Christ », *ibid.*, fol. 11. Il indique alors : « Or toy, mon Brun, mon frère, et moy, si en nous vit / La vraye et ferme foy, qui anima David, / A l'exemple de luy marchons de bon courage », *ibid.*

¹⁴⁸ Laurence Giavarini, *Construire l'exemplarité. Pratiques littéraires et discours historiens* (XVI^e-XVIII^e siècles), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2008, p. 9. Voir également Jean-Claude Passeron et Claude Revel (dir.), *Penser par cas*, Paris, EHESS, 2005, qui rend compte de la reconfiguration intellectuelle rendue nécessaire par le cas, p. 9-44.

¹⁴⁹ Lisa Ginzburg, « Liberté et mort volontaire : l'exemple de Caton », dans *Le Stoïcisme au XVI^e et XVII^e siècles*, *op. cit.*, p. 318.

¹⁵⁰ Sur le suicide, voir *supra*, p. 395-407.

conditions de la vie qu'il allait trouver, et en établissant par conséquent de nouvelles règles pour sa conduite morale.¹⁵¹

Le suicide semble globalement valorisé dans le corpus, et décrit comme le résultat d'une magnanimité du personnage, néanmoins les pièces s'appliquent à ne pas trancher. Quoi qu'il en soit, la fréquence des suicides montre que la tragédie n'est pas un genre exemplaire : l'indifférence du protagoniste pour la valeur de la vie est « hardie », mais elle n'est pas un modèle moral à imiter. Comme l'écrivent Minturno on encore La Taille, le lecteur-spectateur apprend la constance au contact de la tragédie, non pas parce que les héros la mettent en œuvre de manière exemplaire, mais parce qu'en observant un malheur plus grand que le sien, le spectateur s'habitue à la vision du malheur et pourra apprendre à supporter le sien plus patiemment¹⁵². Même lorsque, au moment des guerres de religion, le spectateur est invité à prendre conscience non plus à la distance comme chez Bèze, mais au contraire des similarités de sa situation avec celle de la tragédie, il peut s'identifier à la situation mais n'est pas invité à imiter le comportement du personnage, qui a, nous y reviendrons, vocation à rester extraordinaire.

*

La tragédie de la Renaissance serait, par sa définition même, par le contexte néostoïcien puis à cause des horreurs des guerres de religion, particulièrement travaillée par la vertu de constance, valeur centrale du stoïcisme et qui est justement celle qui s'éprouve dans les plus grands malheurs. Mieux encore, il nous semble que se dessine bien une évolution chronologique autour de l'importance de la constance : au fur et à mesure du corpus, les héros et héroïnes sont guidés par des vertus de plus en plus claires, même s'il n'est pas certain qu'ils parviennent à les mettre en œuvre. Pour le dire autrement, la tragédie s'intéresse de moins en moins à la représentation du crime et de plus en plus à l'observation des réussites et échecs de la mise en œuvre de la constance face au malheur extraordinaire, ce qui peut s'expliquer par le contexte des guerres de religion.

Dès lors, la tragédie ne serait pas fondamentalement structurée autour de la déploration. La lamentation rend compte du caractère superlatif du malheur dans lequel va pouvoir se déployer la réaction hardie, dont le suicide, ou l'acceptation magnanime du sort

¹⁵¹ Lisa Ginzburg, « Liberté et mort volontaire : l'exemple de Caton », *op. cit.*, p. 318-319.

¹⁵² Pour ces passages de Minturno et La Taille, voir *supra*, p. 40-41. L'exemplarité des personnages des tragédies bibliques apparente pour certains critiques ces textes à une *Imitatio Christi*, notamment dans le cas de David. Voir Damon Di Mauro, « Le personnage de David comme figure du Christ dans *Les Tragedies saintes* de Louis des Masures », dans *Seizième siècle*, n°2, 2006, p. 173-193 et Ruth Stawarz-Luginbühl, « En attendant Dieu », *op. cit.* On pourrait interroger, au-delà des tragédies bibliques peut-être, le rapport du genre tragique en général à l'*Imitatio Christi*, qu'elle viendrait peut-être concurrencer ou compléter.

font partie. L'absence d'action longtemps reprochée à la tragédie du XVI^e siècle ne serait pas une faiblesse, mais rendrait compte au contraire de sa définition esthétique (représenter le renversement, mais surtout ses conséquences sur le personnage) et morale (faire de la résignation le meilleur des comportements). S'il y avait une « prise immédiate et nette » des personnages sur leur destin¹⁵³, y aurait-il encore tragédie ? Lorsque les personnages se débattent contre leur sort autrement que par des paroles, y a-t-il acceptation stoïque du sort ? Les tragédies représentent les conséquences du revirement de fortune sur les personnages parce que c'est ainsi que se conçoit la philosophie tragique au XVI^e siècle – cela ne fait pas de leurs œuvres des œuvres « poétiques », mais des œuvres « tragiques », selon leur définition, contrairement à ce que la critique a longtemps considéré¹⁵⁴. En outre, contrairement à ce qu'on a pu écrire, les personnages réagissent parfois au renversement sans conformer leur action à la constance recommandée, comme nous l'avons vu avec l'ensemble des furieux.

Ainsi, l'étude de l'effet moral des actions des personnages nous semble expliquer la progressive évolution du corpus, qui passe tendanciellement de la hardiesse furieuse à la hardiesse résignée et constante. Cette évolution, que nous lions en partie aux guerres de religion, mais peut-être aussi à la conscience d'une nécessité interne de l'évolution du genre, sensible chez Bounin, explique peut-être que les héros reviennent sur la scène, et justifie que les héroïnes soient gagnées par la maîtrise modérée. Si l'évolution est plus claire, reste à expliquer le point de départ : pourquoi les premiers dramaturges se consacrent-ils d'abord aux héroïnes révoltées contre leur sort ? De même, lorsque les spectacles et les vertus mis en œuvre se rejoignent, faut-il considérer que la différence entre héros et héroïnes s'amoindrit, que la représentation d'une femme constante n'a pas d'autres conséquences que n'en a celle d'un homme constant ? Une prise de position philogyne ou misogynne pourrait être un autre mode d'explication de la présence des femmes en tragédie.

2. Misogynie / Philogynie

Le choix premier des femmes témoigne-t-il d'une prise de position philogyne des dramaturges ? La question reste assez épineuse, et pose plusieurs questions méthodologiques.

¹⁵³ Charles Mazouer, *Le Théâtre de la Renaissance*, op. cit., p. 203.

¹⁵⁴ Françoise Charpentier écrit : « Il m'a toujours semblé que la marque distinctive de la tragédie humaniste, celle qui marque sa vraie différence d'avec la tragédie classique, n'est pas sa moins grande habileté dans l'agencement de l'action, mais son caractère poétique », dans « L'Art de la tragédie de Jean de La Taille et la doctrine classique », dans *Études sur Étienne Dolet : le théâtre au XVI^e siècle, Le Forez, le Lyonnais et l'histoire du livre publiées à la mémoire de Claude Longeon*, éd. G.-A. Pérouse, Genève, Droz, 1993, p. 159.

Comme l'a montré Ian Maclean dans un chapitre qu'il consacre spécifiquement à la tragédie et à la tragi-comédie du XVII^e siècle¹⁵⁵, il est difficile d'interpréter pour plusieurs raisons :

*the influence of sources and subject on the production of the play ; the deliberately inconsistent use of vocabulary from character to character, reflecting their different moral priorities [...], the fact that contradictory opinions are expressed by different characters, and sometimes by the same character [...].*¹⁵⁶

Il reste difficile de conclure à la misogynie ou à la philogynie d'un auteur à partir d'une tragédie, souvent polyphonique. En outre, ce que le XVI^e siècle entendait par « misogyne », et ce que nous pourrions entendre par ce même terme est également différent :

*Despite the polemical nature of the debate on women, many texts cannot be characterized simply for or against women. Treatises ostensibly defending women are sometimes ambiguous because their intention is in fact twofold and to a degree contradictory. They are designed both to praise and to blame women, to allow them a dignified and honored place in society while at the same time demonstrating that this place is beneath that of men, and to make attractive to women their (new) role as social subordinates by stressing its basis in divine and natural law. [...] On the other hand, dramatically misogynist literature can have a feminist dimension : by depicting women as forceful rebels, it can convey their capacity to think and to act. Here do I not mean to underestimate literary misogyny as a means of perpetuating patriarchal privilege, but rather to point to a way in which it can become self-contradictory.*¹⁵⁷

Notre modernité serait donc nécessairement en difficulté face à l'analyse d'une prise de position misogyne ou philogyne, puisque l'échiquier se dessinait tout différemment à l'époque. Lisant peut-être ces débats du XVI^e siècle à partir de sa vision moderne, Pierre Darmon va jusqu'à écrire :

Rien ne différencie au fond la tournure d'esprit du féministe de celle du misogyne. Tous deux encensent et accablent avec la même rigueur et sans la moindre nuance. Tous deux étaient leurs convictions tout en évoquant telle

¹⁵⁵ Ian Maclean, *Woman Triumphant*, op. cit., p. 178-194.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 178 : « l'influence des sources et du sujet sur la production de la pièce ; l'utilisation volontairement incohérente du vocabulaire selon les personnages, permettant de refléter la différence de leurs priorités morales [...] le fait que des opinions contradictoires sont exprimées par différents personnages, et parfois par le même personnage [...] » (notre traduction).

¹⁵⁷ Constance Jordan, *Renaissance Feminism: Literary Texts and Political Models*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1990, p. 18-19 : « Malgré la nature polémique du débat sur les femmes, beaucoup de textes ne peuvent pas être caractérisés comme étant simplement pour ou contre les femmes. Les traités *défendant* ostensiblement les femmes sont parfois ambigus parce que leur intention est en fait double et contradictoire. Ils ont vocation à la fois à louer et à blâmer les femmes, à leur accorder une place digne et honorable dans la société tout en démontrant que leur place est au-dessous de celle des hommes, et à rendre attirant pour les femmes leur (nouveau) rôle de subordonnées en se fondant sur la loi naturelle et divine. [...] De l'autre côté, la littérature dramatiquement misogyne peut avoir une dimension féministe : en dépeignant les femmes comme des rebelles puissantes, elle peut véhiculer leur capacité de penser et d'agir. Je ne veux pas ici sous-estimer le fait que la littérature misogyne est un moyen de perpétuer le privilège patriarcal, mais plutôt de montrer comment elle peut se contredire elle-même » (notre traduction).

ou telle figure de monstre ou de divinité. De cette représentation manichéiste des sexes, on a banni le juste milieu [...].¹⁵⁸

Tous misogynes, nos auteurs ? Ou alors, tous féministes, c'est-à-dire misogynes ? Trouve-t-on plutôt un « juste milieu » qui serait quant à lui compatible avec l'excès tragique ?

a. Indices textuels

i. Discours d'auteurs

Pour déterminer la misogynie ou la philogynie d'un dramaturge, c'est-à-dire établir son positionnement sur l'échiquier de la « Querelle des Femmes »¹⁵⁹, l'élément le plus sûr – et le serait-il vraiment ? – serait le discours assumé par l'auteur, en dehors de tout contexte fictionnel. Les paratextes de nos tragédies, étudiés en première partie de ce travail, ne proposent pas de discours spécifiquement orientés sur cette question du *gender*. Tous les autres discours relevés, du discours misogyne sentencieux à la défense appuyée du personnage féminin, s'inscrivent dans le contexte dramatique et ne sauraient être crédités à l'auteur. Le chœur de la *Soltane* fustige l'immoralité et la dangerosité des femmes ; la tragédie démontre cette dangerosité, mais Gabriel Bounin exprime-t-il par là une prise de position misogyne ? L'ode à la Reine qui précède la pièce ne va pas dans ce sens¹⁶⁰, même si la reine peut être perçue comme une exception. Il semble difficile de conclure.

Resterait à analyser les discours des auteurs en dehors des tragédies, quand ces textes existent. Ainsi, Tatham Daley montre dans sa thèse consacrée à La Taille que ce dernier se positionne farouchement :

contre l'exercice du pouvoir royal par les femmes. Il va jusqu'à invoquer la loi salique pour les exclure de la régence : car Jean De La Taille ne peut prendre son parti d'obéir à une femme, surtout à une étrangère. Ainsi : « Que l'Amour et l'Honneur n'y soient rendu infame / Et qu'on n'y voie l'homme obéir à la femme ». Et dans le *Combat de fortune et de pauvreté* : « Que sert

¹⁵⁸ Pierre Darmon, *Mythologie de la femme dans l'Ancienne France : XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Seuil, 1983, p. 154-155.

¹⁵⁹ Sur la querelle des femmes et les textes misogynes et philogynes en général, nous avons consulté notamment Joan Kelly, « Early Feminist Theory and the *Querelle des Femmes*, 1400-1789 », *Signs*, vol. 8, n°1, autom 1982, p. 4-28 ; Lula McDowell Richardson, *The Forerunners of Feminism in French Literature of the Renaissance from Christine of Pisan to Marie de Gournay*, op. cit. ; Marc Angenot, *Les Champions des femmes*, op. cit. ; Ian Maclean, *Woman triumphant*, op. cit. ; Ruth Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, op. cit. ; Armel Dubois-Nayt, Nicole Dufournaud, Anne Paupert (dir.), *Revisiter la « querelle des femmes ». Discours sur l'égalité/inégalité des sexes en Europe, de 1400 à 1600*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013. Pour une bibliographie plus complète, voir celle qui a été réalisée par Éliane Viennot, Catherine Pascal et Rotraud von Kulesa sur le site de la siefar. [Consulté en ligne le 28/06/2016. URL : <http://siefar.org/revisiter-la-querelle-des-femmes/bibliographie/>].

¹⁶⁰ Gabriel Bounin, *La Soltane*, op. cit., fol. é 1v^o et pour une analyse de la tirade misogyne, voir *supra*, p. 155-158.

d'estre homme en ce temps où nous sommes, / Quand une femme icy commande aux hommes ? ». ¹⁶¹

Il cite plus loin un extrait du *Courtisan retiré* :

Quant au lieu d'où je viens et ce qui plus m'offense
Est que l'homme à la femme y rend obéissance,
Le docte à l'ignorant, le vaillant au couart,
Au prestre le gendarme, à l'enfant le vieillard,
À l'insensé le sage : où vertu fait service
À faveur, ignorance, à fortune et au vice ;
Où tout change, où tout va par fortune et faveur,
Où vertu n'a loyer où le vray point d'honneur
N'est encor entendu, où l'on rit de science,
Où tous sentent encor leur barbare ignorance,
Où tout va comme il plaist aux femmes et au temps. ¹⁶²

Il faudrait analyser l'œuvre complète de chaque auteur, et notamment sa partie non-fictionnelle, pour pouvoir déterminer une position misogyne ou philogyne. Si Sébillet est bien l'auteur de l'ironique *Louenge des Femmes* parue sous pseudonyme en 1551 ¹⁶³, faudrait-il tenir compte de cet ouvrage polémique, virulent à l'égard des femmes, pour mieux définir l'intention de la traduction de *L'Iphigene* ? Même si Sébillet est l'auteur du pamphlet, rien n'indique que *L'Iphigene* répondrait à une même intention polémique.

Cependant, une mise en réseau de la tragédie étudiée et des autres textes des auteurs pourrait permettre de rendre compte d'une position, cohérente ou non, dans la « Querelle des Femmes », définie dans son sens le plus large ¹⁶⁴. Nous ne pouvons cependant faire le travail sur l'ensemble des auteurs, qui n'est de toute façon pas l'objet de l'analyse, puisque c'est bien la spécificité du féminin en tragédie que nous examinons. En n'observant que le corpus, faut-il alors renoncer à analyser cette question du blâme ou de l'éloge des femmes ?

ii. La présentation des personnages

Si l'auteur ne vise pas à réhabiliter le féminin dans sa globalité, il peut défendre le protagoniste féminin, par la manière dont il le présente. Parfois, c'est l'absence d'une femme qui est signifiante : ainsi, en ne représentant pas Catherine de Médicis sur la scène de la *Tragedie de feu Gaspard de Coligny*, Chantelouve paraît disculper la reine-mère ¹⁶⁵. Lorsque Garnier ouvre *Hippolyte* par une scène nouvelle par rapport aux sources, dans laquelle Égée

¹⁶¹ Daley Tatham Ambersley, *Jean de La Taille (1533-1608)*, op. cit., p. 79.

¹⁶² *Ibid.*, p. 212.

¹⁶³ André Misogyne, *La Louenge des femmes*, op. cit.

¹⁶⁴ Marc Angenot plaide en effet pour ne pas réserver ce terme à la querelle déclenchée par l'*Amye de court* entre 1541 et 1555, dans *Les Champions des femmes*, op. cit., passim.

blâme son fils Thésée pour les événements à venir, lorsqu'il attribue encore à la Nourrice l'idée d'accuser Hippolyte à l'acte III et fait qu'elle-même se désigne comme « authrice malheureuse / D'un esclandre si grand » à l'acte IV¹⁶⁶, il répartit les torts entre les différents protagonistes et ne concentre ainsi pas la faute sur le seul personnage de Phèdre.

Nous l'avons signalé à plusieurs reprises, le chœur est un vecteur privilégié de l'interprétation. Sans considérer que le chœur serait « du parti de l'auteur », nous pensons que le choix d'un chœur masculin ou féminin – lorsqu'il est fait – indique que l'interprétation sera plutôt favorable respectivement au personnage masculin et au personnage féminin. Placer sur la scène douze à quinze personnages qui commentent, entre les actes, l'action qui se déroule, revient à donner plus de poids à l'interprétation du personnage qu'il soutient. Cependant, là encore, il faudrait analyser spécifiquement le rôle du chœur dans chaque pièce pour proposer des conclusions.

Parfois, c'est le détail des textes qui peut renseigner sur une possible position de l'auteur, non nécessairement sur les hommes et les femmes en général, mais du moins concernant les personnages mis en scène. Pour les deux pièces de Jodelle, nous avons montré ailleurs que le dramaturge jouait avec le système de rimes masculines et féminines pour orienter l'interprétation en faveur des femmes¹⁶⁷. D'après nos recherches, il est le seul à proposer un tel investissement¹⁶⁸. Dans son étude du vers de théâtre au XVI^e siècle, Frank Lestringant propose d'envisager non la rime mais le mètre en termes de genre : *Cleopâtre captive* montre une association claire de l'alexandrin et du féminin. Chez La Pérouse,

¹⁶⁵ Voir Lisa Wollfe et Marian Meijer, « Introduction », *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* dans *La Tragédie à l'époque de Henri III. I*, op. cit., p. 90-91, et Charles Mazouer, « Chantelouve et la Saint-Barthélemy : La Tragédie de Feu Gaspard de Coligny (1575) », op. cit., p. 129-140.

¹⁶⁶ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., fol. 115r°-117v°, fol. 140r° et fol. 146r°.

¹⁶⁷ Nina Hugot, « Le jeu des genres : note sur le genre des rimes dans les tragédies d'Étienne Jodelle », *BHR*, t. LXXIV, 2012, n°1, p. 139-148. D'après notre hypothèse, Jodelle propose un jeu qui s'exerce d'abord à un niveau structurel : les deux tragédies sont ouvertes par des actes écrits entièrement en rimes féminines ; dans la seconde, *Didon se sacrifiant*, le dernier acte ne présente également que des rimes féminines. Ces effets de structure sont complétés par un jeu de sens. Par exemple, lorsqu'il fait prononcer à Énée une tirade dans laquelle le personnage affirme sa virilité, en l'écrivant entièrement en rimes féminines, l'auteur paraît remettre en perspective les propos d'Énée ; il propose d'ailleurs le même procédé dans *Cleopâtre captive* avec Antoine. En tout cas, il paraît certain que Jodelle utilise les rimes féminines et les rimes masculines dans un sens genré.

¹⁶⁸ Laudun d'Aigaliers déclare dans son *Art Poétique françois* que « les Alexandrins sont affectez pour la Tragedie et autre œuvre héroïque » et il insiste également sur la nécessité de l'alternance de rimes masculines et féminines (Pierre de Laudun d'Aigaliers, *Art poétique françois*, livre V, ch. 1, op. cit., p. 274. Voir également Jean Vauquelin de La Fresnaye, *L'Art poétique*, I, v. 631-632, cité par Lawton, *Handbook...*, op. cit., p. 103). Les premières tragédies du corpus peuvent proposer d'abord une certaine variété métrique mais celle-ci disparaît peu à peu – sauf pour les chœurs qui relèvent en général d'une métrique distincte du reste du personnel dramatique. En 1550, Théodore de Bèze utilise principalement l'octosyllabe et le décasyllabe pour son *Abraham sacrifiant*, et ne s'astreint pas à l'alternance des rimes féminines et masculines ; cependant, il ne paraît pas jouer sur le caractère féminin ou masculin des rimes ou des mètres. De même pour *Electra* de Baïf, *Hecuba* de Bochetel, et plus tard *Antigone* de Jean-Antoine de Baïf ou encore *Pompée* qui présente plusieurs entorses à la règle : ces pièces ne respectent pas l'alternance mais ne semblent pas non plus l'investir sur le plan du sens.

l'alexandrin devient le privilège des personnages de haute condition tandis que le décasyllabe est réservé au Gouverneur, à la Nourrice, et au Messenger¹⁶⁹ – de fait, ce sera également le cas de la *Soltane* de Bounin en 1561¹⁷⁰. Dans *La Famine*, Frank Lestringant montre que

La Taille, manifestement, se souvient de Jodelle, même s'il inverse les valeurs respectives des deux mètres dramatiques. Le décasyllabe est plutôt cette fois du côté des femmes et des vaincues, l'alexandrin devenant le privilège des hommes et des vainqueurs, si tant est qu'il y ait des vainqueurs dans cette tragédie d'un malheur collectif.¹⁷¹

Ainsi, même lorsque l'auteur ne propose pas un discours explicite, de nombreux éléments, parfois jusqu'aux plus discrets, peuvent permettre d'orienter l'interprétation.

En l'absence de discours explicite des dramaturges, il semble possible de déterminer dans les pièces, non pas une philogynie ou une misogynie de l'auteur, mais, avec toutes les réserves nécessaires, une valorisation ou une dévalorisation du personnage principal : si la polyphonie sera toujours le dernier mot, les auteurs s'inscrivent pourtant dans des traditions qui les précèdent, qu'ils peuvent suivre ou transformer.

b. Quelques figures de femmes

Il faudrait lier le genre tragique au « genre discursif » de l'apologie ou de la condamnation des femmes étudié par Marc Angenot¹⁷². Comme ce dernier l'indique, ce genre discursif, moins défini par une unité formelle que par une cohérence idéologique, repose au fil des siècles sur la tradition « des *exempla*, listes raisonnées d'anecdotes historiques servant d'illustrations à une même sentence morale »¹⁷³. Or, si la tragédie n'est pas un genre exemplaire, Didon, Cléopâtre, Sophonisbe, Lucrèce ou Jeanne d'Arc, sont très présentes dans la littérature d'apologie ou de condamnation des femmes¹⁷⁴.

¹⁶⁹ Frank Lestringant, « Le vers de théâtre au XVI^e siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 52, 2000, p. 272. Cependant, la répartition sociale des mètres n'est pas absolue. La Nourrice prononce des vers en alexandrins à l'acte I au milieu de décasyllabes (*Médée*, *op. cit.*, v. 81-82 et 93, p. 142). Enfin, l'acte V propose des anomalies métriques. Il s'ouvre par deux vers de six syllabes prononcés par le Messenger puis par le chœur, puis se poursuit en alexandrins sur six vers, toujours dans la bouche du Messenger. Puis le Messenger reprend en décasyllabes durant 73 vers. Après quatre vers du chœur de sept syllabes, la Nourrice prononce quatre vers en alexandrins ; Médée l'interrompt, et la Nourrice retrouve le décasyllabe. Ce dernier acte semble donc rendre compte d'une volonté de relativiser la distinction sociale des mètres.

¹⁷⁰ Michel Dassonville le signale dans son « introduction » à la pièce, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. I*, *op. cit.*, p. 307.

¹⁷¹ Frank Lestringant, « Le vers de théâtre au XVI^e siècle », *op. cit.*, p. 276. En outre, la répartition se fait bien par actes comme l'indique Frank Lestringant, mais aussi selon que le personnage qui ouvre l'acte est un homme ou une femme. Les actes I, III et V, ouverts par des hommes, sont écrits en alexandrins. Les actes II et IV, ouverts par des femmes, sont composés de décasyllabes. Un principe d'alternance est mis en place qui vient renforcer le jeu sur le mètre et le genre en l'intégrant dans la structure générale de l'œuvre.

¹⁷² Marc Angenot, *Les Champions des femmes*, *op. cit.*

¹⁷³ *Ibid.*, p. 158.

¹⁷⁴ Voir par exemple Ian Maclean, *Women Triumphant*, *op. cit.*, p. 179 *sqq.*, ou encore Constance Jordan, « Feminism and the Humanists », dans *Rewriting the Renaissance*, *op. cit.*, p. 243.

i. Bonté des femmes : Sara chez Bèze

Nous n'analyserons pas les femmes clairement positives. Panthée, Lucrèce et Jeanne d'Arc qui érigent leur chasteté en valeur absolue, Cornélie et Porcie qui sont caractérisées par leur souffrance liée au deuil de l'époux ; ces femmes, notamment lorsqu'elles se suicident, ne font pas forcément un choix *moral*. Pourtant, les pièces les valorisent, au nom de valeurs morales consensuelles, comme la chasteté, la constance ou la fidélité. Or, pour les valoriser, les pièces passent parfois sous silence les caractéristiques problématiques de ces femmes.

La tragédie de Théodore de Bèze efface quelques données problématiques du caractère de Sara tel qu'il est développé dans la Bible. Le récit biblique insiste sur la stérilité de Sara mais aussi sur sa grande beauté – elle connaît d'autres hommes, notamment Pharaon qui est évoqué rapidement par le chœur, tout comme l'est Agar, l'autre épouse d'Abraham :

Troupe. Il a laissé sa terre,
Faim luy a faict la guerre.
En Egypte est venu.
Sara il veoit soudain
Ravie de la main
D'un grand Roy incognu.
[...] D'Agar donc, nostre maistre,
Ismaël se veit naistre.¹⁷⁵

Ces éléments sont évoqués mais laissés à l'arrière-plan, tandis que se retrouvent au premier plan la maternité de Sara, développée par la Genèse, mais aussi sa chasteté, qui ne paraît pas vraiment présente dans le récit biblique :

Sara. Après avoir pensé et repensé
Combien j'ay eu de biens le temps passé,
De toy, mon Dieu, qui tousjours as voulu
Garder mon cueur et mon corps impollu :
Puis m'as donné, ensuyvant ta promesse,
Cest heureux nom de mere en ma vieillesse [...].¹⁷⁶

Le « corps impollu » de Sara est-il conforme à la source biblique ? Il s'agit d'insister sur la vertu de l'héroïne ; de même, la chasteté de Jeanne contribue à rendre plus acceptable cette héroïne guerrière travestie en homme¹⁷⁷. Ainsi, lorsque les dramaturges représentent des héroïnes qui témoignent d'une ou plusieurs vertus, ils peuvent parfois les rendre plus univoques. La série des femmes ambiguës paraît plus pertinente pour notre analyse.

¹⁷⁵ Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, op. cit., fol. 25-27.

¹⁷⁶ *Ibid.*, fol. 14.

¹⁷⁷ Sur la chasteté, voir *supra*, p. 226-231.

ii. *Mauvaiseté* des femmes ?¹⁷⁸

Médée

Dans son analyse de l'histoire du personnage, Françoise Charpentier montre que la Colchidienne n'a pas toujours été une criminelle¹⁷⁹. Euripide fait d'elle la mère infanticide dont se souviendra la postérité : elle est ensuite associée à ce crime et devient la référence de la mère infanticide¹⁸⁰. Dès le début de la tradition, Médée est une sorcière : ce trait est présent dans la tragédie de La Péruse et devait résonner d'une façon particulière durant ce siècle de « chasse aux sorcières »¹⁸¹. Elsa Dorlin a montré la force du lien entre les mères, les sages-femmes et les sorcières pour les cas de suspicion d'infanticide¹⁸². Il n'est jamais anodin de mettre en scène ce mythe :

Ce que figure ainsi Médée, ce n'est pas la mémoire d'un mythe cruel oublié par tous dans sa réalité, mais l'exemple même de l'atroce condition humaine, de ses dérives féminines et de sa vérité presque quotidienne. La vérité de Médée est donc à lire au présent, évidemment pour les histoires sanglantes, mais aussi pour les pièces qui les suivent.¹⁸³

Les auteurs qui se saisissent de cette figure peuvent cependant la présenter de manières très différentes :

Médée peut être la magicienne funeste, parricide et infanticide ou l'amoureuse trahie dont la vengeance s'explique par sa passion outragée.¹⁸⁴

François Lecercle dénombre trois façons de « désamorcer l'infanticide » : punir la mère coupable ; noircir Médée pour en faire un monstre ; supprimer l'infanticide. La Péruse conserve l'infanticide et ne punit pas la mère coupable :

Les meurtres ne sont plus l'effet d'une dynamique passionnelle, Médée devient une femme entièrement entraînée vers le mal, sans que le pathétique de l'amour maternel intervienne pour rendre le meurtre encore plus scandaleux en le réintégrant dans une humanité possible.¹⁸⁵

¹⁷⁸ Nous reprenons ici le terme employé dans le titre de Jean de Marconville, *De La Bonté et mauvaistié des femmes* [1564], éd. R. A. Carr, Paris, Champion, 2000.

¹⁷⁹ Françoise Charpentier, « Médée figure de la passion. D'Euripide à l'âge classique », *op. cit.* Voir également Claire Nancy, *Euripide ou le parti des femmes*, *op. cit.*, « L'invention tragique de Médée », p. 37-61. Nous avons étudié l'action de Médée *supra*, p. 219-222 et évoqué différents cas d'infanticides *supra*, p. 393-395.

¹⁸⁰ Voir Michèle Dancourt, *Prénom : Médée*, Paris, des Femmes, 2010 et Robert Muchembled, *Une histoire de la violence : de la fin du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 2008, ch. V : « Caïn et Médée. Homicide et construction des genres sexués (1500-1650) », p. 187-251.

¹⁸¹ Sur la chasse aux sorcières, voir Jean Delumeau, *op. cit.*

¹⁸² Elsa Dorlin, *La Matrice de la race*, *op. cit.*, p. 137-142. Elle montre par exemple que la présence d'un chirurgien, masculin, s'était imposée au fil du temps pour répondre à ce soupçon des hommes sur les femmes toujours potentiellement infanticides.

¹⁸³ Christian Biet (éd.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Laffont, 2006, p. 452-453.

¹⁸⁴ Martine Vasselin, « Histoires déformées, miroirs déformants », *op. cit.*, p. 40.

¹⁸⁵ François Lecercle, « Médée et la passion mortifère », dans *La Poétique des passions à la Renaissance. Mélanges offerts à Françoise Charpentier*, éd. F. Lecercle et S. Perrier, Paris, Champion, 2001, p. 245-246.

Pire encore, La Péruse place l'infanticide sur scène, suivant en cela Sénèque, alors qu'il ne le fait pas toujours¹⁸⁶ ; peu de dramaturges font ce choix audacieux, contraire aux préceptes d'Horace¹⁸⁷. Comment interpréter sa présentation de l'infanticide ? Pour Banachévitch, La Péruse noircit le personnage de Jason « afin que le crime de Médée nous paraisse moins monstrueux »¹⁸⁸ ; c'est également l'avis de Zoé Schweitzer¹⁸⁹. Médée réalise les objectifs fixés dès le début de la tragédie (le meurtre de Créon et de Glauque) ou au fil de l'action (le meurtre de ses enfants). Pourtant, reste l'égarement qui précède le meurtre des enfants :

Quant à La Péruse, il n'accorde à Médée aucune atténuation dans le crime, si ce n'est cependant un moment d'hallucination et de folie avant de le perpétrer, suivant en cela Sénèque ; mais Sénèque accorde à Médée ce moment de délibération véritablement pathétique, que La Péruse lui refuse. [...] Il a entièrement dénudé l'atrocité du crime : pas d'atténuation, pas d'excuse. Médée n'a pas un instant d'hésitation maternelle. Simplement (si l'on peut dire !) elle tombe, juste avant son acte, dans un état de délire et d'hallucination (comme chez Sénèque), et c'est dans cet état qu'elle peut commettre le double crime. Ce délire est d'ailleurs dans la logique de son personnage : plus encore que Sénèque, La Péruse a tenu ce pari de montrer dès le début Médée dans le même état de « forçément ». Mais sa passion, selon une idée stoïcienne, est un état de maladie, ce que chacun autour d'elle souligne.¹⁹⁰

Le « Gouverneur des enfants » proposait par anticipation la même analyse de son crime :

Gouverneur. Dieu qu'est ce-ci ! ? je crain qu'el' ne meurdrisse
Ses propres fiz, je crain que ce tourmant
Ne la maitrise, et furieusemant
Arme ses mains d'une brutale audace
Contre le sang de sa plus proche race.¹⁹¹

L'égarement n'atténue pas véritablement la portée de son crime, surtout dans l'esprit du XVI^e siècle qui ne trouve pas d'excuse aux femmes possédées, même si leur nature de femmes explique leur facilité à être possédées¹⁹². Ainsi, des trois manières de désamorcer l'infanticide, il n'est pas sûr que La Péruse en emploie ne serait-ce qu'une. Est-ce à dire qu'il condamne le personnage ?

Medee est précédée d'un « argument » dans lequel l'auteur ne tient pas un discours sur le genre mais condamne Médée. Il évoque ses « furieuses menaces », ses enfants

¹⁸⁶ Voir notamment Nicolas Banachévitch, *Jean Bastier de la Péruse, (1529-1554)*, op. cit., p. 98-140.

¹⁸⁷ Horace, *Art poétique*, op. cit., v. 179-188, p. 212.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 127.

¹⁸⁹ Zoé Schweitzer, « Sexualité et questions de genre dans les *Médée* renaissantes et classiques », op. cit., p. 9.

¹⁹⁰ Françoise Charpentier, « Médée figure de la passion. D'Euripide à l'âge classique », op. cit., p. 398-403.

¹⁹¹ Jean Bastier de La Péruse, *Medee*, op. cit., fol. 15.

¹⁹² Elsa Dorlin écrit : « Les possédées ou les sorcières sont souvent diagnostiquées comme des mélancoliques, sans que cela entraîne systématiquement le rejet de l'accusation de sorcellerie, puisque le diable peut asservir sa victime en modifiant ou en profitant du tempérament de son corps. », *La Matrice de la race*, op. cit., p. 43.

« cruellement mis à mort » et qualifie Créuse de « pauvre nouvelle épouse »¹⁹³. Ce premier Argument défavorable à l'héroïne sera remplacé dès 1573 par un autre, écrit par Claude Binet qui ouvre son recueil de poésies par la tragédie de La Péruse¹⁹⁴. Cet Argument est plus long que celui de La Péruse ; il revient sur les épisodes qui précèdent celui que traite la tragédie et reprend les jugements portés par La Péruse de manière plus insistante que son prédécesseur. Glauque y devient « ceste miserable et pauvre nouvelle espouse » tandis que les premiers crimes de Médée sont qualifiés de « finesse vrayment par trop cruelle » ; cette dernière ne fait plus « de si furieuses menaces » mais « de si estranges mines et furieuses menaces ». Claude Binet surenchérit sur les jugements portés par La Péruse : il double les substantifs et adjectifs et renforce ainsi la condamnation de Médée et la valorisation de Glauque¹⁹⁵.

Banachévitch note que « le chœur des femmes grecques » dans *Medee* « est nettement favorable à l'union de Jason et de Creuse, et ne cesse de juger très sévèrement l'attitude prise par Médée »¹⁹⁶. Il nous semble que le chœur est plutôt ambivalent, puisqu'il peut parfois plaindre le sort de Médée :

Chœur. Fame miserable,
Ton sort pitoïable
Me creve le cœur.¹⁹⁷

Comme il peut tenir un discours général réprobateur de la fureur de celle-ci :

Mais quand une fame,
Jalouze s'enflame
Contre son mari,
Sa fureur est pire
Que feu, qu'eau, que l'ire
De Juppin marri.¹⁹⁸

Chez Euripide, c'est Médée qui prononce ces propos sur le danger que représente la femme jalouse¹⁹⁹. La Péruse suit alors plutôt Sénèque ici²⁰⁰. Le chœur de La Péruse est peut-être partagé entre sa sujétion politique à Créon et sa compassion pour le sort de Médée – il mêle les deux attitudes de réprobation et de compassion pour l'héroïne.

¹⁹³ Jean Bastier de La Péruse, *Medee*, op. cit., fol. A3r°.

¹⁹⁴ Voir Nicolas Banachévitch, op. cit., p. 150.

¹⁹⁵ Comparer Jean Bastier de La Péruse, *Medee*, op. cit., fol. A3r° et Jean-Bastier de La Péruse, *Medee*, dans *Le Theatre des Tragedies Françaises*, Rouen, David du Petit Val, 1615, p. 3-5.

¹⁹⁶ Nicolas Banachévitch, op. cit., p. 119.

¹⁹⁷ Jean Bastier de la Péruse, *Medee*, op. cit., fol. 17.

¹⁹⁸ *Ibid.*, fol. 19.

¹⁹⁹ Voir Euripide, *Médée*, op. cit., v. 262-266, p. 24-27.

²⁰⁰ « *Nulla vis flammae tumidive venti / tanta, nec teli metuenda torti, / quanta, cum conjux viduata taedis / ardet et odit* », même si, d'autres comparants suivent chez La Péruse. Voir Sénèque, *Medea*, op. cit., v. 579-582, p. 168-169.

De fait, « le “cas” Médée motive autant qu’il cristallise deux conceptions antagonistes du genre féminin »²⁰¹. Les philogynes, comme Christine de Pizan ou Le Franc, font de Médée l’amoureuse abandonnée par Jason²⁰². Cette option, consistant à transformer la mère infanticide en femme vertueuse, n’est pas sans poser problème pour la cause des femmes :

Dès les premières occurrences repérées dans les traités de la querelle des sexes, l’omission des crimes de Médée paraît ainsi à double tranchant : elle sert à gommer la violence d’une femme, pour défendre la cause des femmes, ou bien permet l’éviction d’un cas de femme dangereuse, afin de dépouiller plus largement les femmes d’une force menaçante pour les hommes.²⁰³

Champier accentue la cruauté de Jason pour faire de lui le seul responsable de l’infanticide²⁰⁴. C’est dès lors l’argument de la passion qui fait surface, mais il est réversible, puisque Médée peut être accusée de ne pas savoir maîtriser ses passions. À l’inverse, chez Jean de Marconville par exemple, elle devient représentative de son sexe et victime des tares qui l’accompagnent²⁰⁵. Ainsi, par rapport aux sources théâtrales et à la tradition du personnage, La Péruse noircit la figure de Jason qui apparaît peu sur la scène et ne vient que demander à Médée son obéissance au roi Créon. Néanmoins, il noircit aussi le crime de Médée puisqu’elle n’a aucun moment d’hésitation : le « forcènement » qui précède le crime révèle que l’héroïne ne sait pas maîtriser ses passions. La Péruse ne désamorce pas l’infanticide, d’autant moins qu’il le place sur scène, mais il répartit les responsabilités.

Ainsi, de tous les éléments étudiés dans cette tragédie, seul l’Argument, défavorable à Médée, fait d’elle un exemple univoque de la monstruosité des femmes. Pour le reste, La Péruse utilise le mythe dans la version des misogynes – la mère infanticide – tout en rappelant l’argumentaire des philogynes – l’épouse abandonnée. Le traitement que propose La Péruse du mythe de Médée n’est donc pas clairement assignable à une position sur l’axe qui va des misogynes aux philogynes du XVI^e siècle. L’héroïne n’est ni totalement monstrueuse, ni totalement excusée, mais elle montre la potentielle force des femmes, que cela soit ou non perçu comme positif. Faut-il faire de Médée une héroïne « moyenne » selon la théorie aristotélicienne ? Le passage par la théorie aristotélicienne, avant son évocation par La Taille,

²⁰¹ Zoé Schweitzer, « Sexualité et questions de genre dans les *Médée* renaissantes et classiques », *op. cit.*, p. 2.

²⁰² Christine de Pizan, *Le Livre de la cité des Dames* [1405], éd. E. Hicks et T. Moreau, Paris, Stock, 1986, livre II, ch. LVI, « Médée amoureuse », p. 213-214, et Martin Le Franc, *Le Champion des dames* [1485], éd. R. Deschaux, Paris, Champion, 1999, t. III, p. 84, v. 12972 *sqq.* (« Jason aux parolles faintives / Monstre que les dames chetives / incontinent sont oubliees [...] Fut-il pas bien leal Jason / Quand tant l’ama dame Medee / Qu’il eust par elle la toison / Tant merueilleusement gardee ? / Il l’eust bien poy recommandee / Quand il la trahy fausement »). Pour une analyse précise de ces exemples, nous renvoyons à l’article de Zoé Schweitzer.

²⁰³ Zoé Schweitzer, « Sexualité et questions de genre dans les *Médée* renaissantes et classiques », *op. cit.*, p. 3.

²⁰⁴ Symphorien Champier, *La Nef des dames vertueuses*, Lyon, J. Arnollet, 1503, fol. 8r°. [Consulté en ligne le 30/04/2018. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79103w/f15.image.r=symphorien%20champier>].

n'est peut-être pas nécessaire, justement si l'on tient compte de ce possible positionnement de La Péruse dans la tradition sur le personnage de Médée. Ce serait alors moins par souci de théorie théâtrale du personnage que de revalorisation partielle de l'héroïne qu'il compose cette *Medee*. Néanmoins, l'interprétation aristotélicienne reste possible : c'est peut-être ici, dans ces cas où le dramaturge excuse en partie le crime de son protagoniste, que nous trouvons son meilleur point d'application.

Cléopâtre

Si Cléopâtre est fréquemment réprouvée par les auteurs grecs et latins, elle n'en inspire pas moins une certaine fascination. La trente-septième ode du livre I des *Odes* d'Horace, qui raconte la victoire de César sur l'Égyptienne, rend compte de cette ambivalence²⁰⁶. Le portrait de la reine, peu développé, est résolument négatif, puisqu'elle est qualifiée de « *Fatale monstrum* », « monstre élu du destin ». Les dernières strophes pourtant se livrent à l'éloge de la reine, sous un seul angle, sa mort :

[...] *Quae generosius*
Perire quaerens nec muliebriter
Expavit ensem nec latentis
Classe cita reparavit oras,
Ausa et jacentem visere regiam
Volto sereno, fortis et asperas
Tractare serpentes, ut atrum
Corpore conbiberet venenum,
Deliberate morte ferocior :
Saevis Liburnis scilicet invidens
Privata deduci superbo,
*Non humilis mulier, triumpho.*²⁰⁷

Horace réproue la conduite de Cléopâtre notamment pour la façon dont elle asservit les hommes, mais il admire la manière avec laquelle elle va à la rencontre de la mort. Or c'est uniquement sur cet épisode que Jodelle se concentre. En outre, Jodelle met l'accent sur la facette maternelle de la reine. Doit-on comprendre qu'il revalorise l'épouse-mère en

²⁰⁵ Jean de Marconville, *De La Bonté et mauvaistié des femmes*, op. cit. Zoé Schweitzer cite notamment les pages 167 (Médée sert comparant à la furieuse Didaco) et 192 (dans le chapitre sur les femmes « venefiques »).

²⁰⁶ À ce sujet on consultera avec profit Daniel Ménager, « La Renaissance et le mythe de Cléopâtre », *Montaigne studies*, n°8, 1996, p. 47-63.

²⁰⁷ « Mais elle, cherchant à mourir plus noblement, n'eut pas devant le glaive une frayeur de femme et ne gagna point, sur sa flotte rapide, l'abri d'une contrée cachée ; / Elle osa regarder d'un visage serein son palais déchu et, sans crainte, manier les serpents irrités pour en boire, de tout son corps, le noir venin, / Plus intrépide par la volonté de mourir : oui, elle refusait aux cruels liburnes, femme au cœur haut, l'honneur de la conduire détronée à l'orgueilleux triomphe », Horace, *I, Odes et épodes*, éd. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1991, *Ode*, I, 37, p. 50-51.

Cléopâtre, c'est-à-dire qu'il moralise le personnage et désamorce sa puissance subversive²⁰⁸ ?

L'Égyptienne résiste à la domination masculine et montre qu'une sédition est possible :

La Cléopâtre de Jodelle est donc un personnage entièrement original et qui ne possède que peu de traits en commun avec le modèle fourni par Plutarque [...] Elle n'est point la victime de son amour pour Antoine, ni une faible femme soucieuse de son sort et de l'avenir de ses enfants. Elle est essentiellement une reine, et Jodelle a d'abord senti la grandeur farouche du personnage. [...] Le caractère « terrible » et digne d'émerveillement n'exclut pourtant pas la féminité, et c'est par cette coexistence d'éléments contradictoires, par cette tension interne violente que la reine d'Égypte s'élève à la dignité de personnage tragique.²⁰⁹

Nous retrouvons dans l'analyse de Balmas la notion d'émerveillement qui nous semble en effet fondamentale pour le sujet tragique ; comme lui, nous pensons également que la présentation de Cléopâtre par Jodelle n'est pas incompatible avec l'idée d'une féminité du personnage. Choissant de mettre en scène la mort de l'Égyptienne, épurant le récit de sa vie de tout autre élément, Jodelle se concentre bien sur les aspects valorisés par la tradition :

Jodelle réduit la faute de Cléopâtre à l'*hybris*, et passe sous silence les vices moraux que la tradition lui prêtait. Sa chute n'apparaît plus comme le châtiment de ses péchés antérieurs, et donc comme la sanction morale que les dieux apportent aux actions humaines : elle n'est qu'un frein opposé à la grandeur qui pouvait rendre la reine égale aux immortels.²¹⁰

La présence de l'ombre d'Antoine à l'ouverture de la pièce, qui rappelle aux lecteurs/spectateurs que Cléopâtre l'a efféminé, puis le rappel de ses crimes par Proculée à l'acte II, montrent que Jodelle n'a pas passé entièrement sous silence ce qui est compris comme démontrant l'immoralité du personnage. Pourtant, il met l'accent sur ce qui est héroïque chez Cléopâtre, son suicide. Le projet tragique, qui est de montrer les conséquences du renversement de fortune sur le personnage, va de pair avec la revalorisation du personnage, puisque ces deux éléments supposent de se concentrer sur le suicide de la reine²¹¹.

Garnier fait avec *Marc-Antoine* un choix bien différent, puisque le suicide n'est plus que l'un des épisodes de la pièce. Cependant, Garnier prend le contre-pied de la tradition et du *topos* en faisant de Cléopâtre une femme fidèle à Antoine qu'elle considère comme son

²⁰⁸ Concernant la valorisation de l'épouse-mère, voir Evelyne Berriot-Salvadore, *op. cit.*, p. 338.

²⁰⁹ Étienne Jodelle, *Œuvres Complètes*, éd. E. Balmas, Paris, Gallimard, 1968. t. II, p. 450. Balmas s'oppose en cela à Marie Delcourt qui montre que Jodelle suit de très près Plutarque dans son interprétation de l'histoire de Cléopâtre. Voir Marie Delcourt, « Jodelle et Plutarque », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, XLIII, janvier 1934, p. 36-52.

²¹⁰ Emmanuel Buron, *Dessous un silence obstiné*, *op. cit.*, p. 965.

²¹¹ Nous nous opposons donc à l'analyse de Françoise Charpentier qui voit dans le choix de cet épisode une faiblesse de Jodelle : « Les types d'action choisis par les dramaturges sont des situations imposées d'entrée de jeu au protagoniste : déjà Octavian est vainqueur et Marc-Antoine mort quand commence la *Cléopâtre* de Jodelle ; à deux décennies de distance, Garnier aura avec le même sujet appris l'art de suspendre l'action, et sa

époux²¹². Peut-être moins fidèle à la vision historique de la reine que Jodelle, Garnier aboutit donc à une autre forme de valorisation de la reine. Cette valorisation passe chez lui par un amoindrissement de la force sulfureuse de Cléopâtre, réduite à un rôle d'épouse-mère qui n'est chez Jodelle qu'une possibilité du texte. Si Garnier vise peut-être à réhabiliter l'Égyptienne, voire les femmes, la manière dont il le ferait, en accentuant la chasteté et la fidélité du personnage, ne reviendrait pas, pour notre modernité, à un manifeste féministe. Pourtant, il faut peut-être comprendre ce choix dans le cadre de la tradition des femmes illustres, et concevoir dès lors un Garnier qui prendrait le parti du féminin, à la manière du XVI^e siècle²¹³. Examinons encore le cas de Didon.

Didon

Yasmina Foehr-Janssens rend compte de la double tradition qui porte ce personnage depuis l'Antiquité²¹⁴. La première tradition, dite « historique », est principalement le fait de trois sources : Apollonius (quatrième livre des *Argonautiques*), Naevius (*Bellum Poenicum*) et Justin (*Abrégé des « Historiae Philippicae »* de Trogue Pompée, livre XVIII, 4-6)²¹⁵. Si Virgile part de cette tradition pour son personnage, il modifie largement le sens du récit. En inventant une rencontre entre Énée et Didon, il efface la chasteté légendaire de la Carthaginoise : plutôt que de se tuer pour rester fidèle à son mari, celle-ci se suicide par amour pour l'homme qui l'a quittée. Le sens de l'histoire est donc profondément modifié et ce

pièce sera marquée par les morts successives de Marc-Antoine et de Cléopâtre », dans *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, op. cit., p. 43.

²¹² Nous l'avons démontré *supra*, p. 330-335.

²¹³ Nous sommes donc d'accord avec les conclusions générales du travail de Mathilde Lamy, qui montre que le genre tragique permet la « réhabilitation » de Cléopâtre dans le cadre d'une « dramaturgie de l'éloge », dans *Cléopâtre dans les tragédies françaises de 1553 à 1582*, op. cit. Voir p. 311-322 notamment.

²¹⁴ Yasmina Foehr-Janssens, « La reine Didon : entre fable et histoire, entre Troie et Rome », dans *Entre fiction et histoire, Troie et Rome au Moyen âge*, dir. E. et L. Harf-Lancner, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997, p. 127-146. Sur cette question voir également Evelyne Berriot-Salvadore (dir.), *Les Figures de Didon : de l'épopée antique au théâtre de la Renaissance*, 2014, IRCL-UMR 5186 du CNRS et de l'Université Montpellier 3, 2014. [Consulté en ligne le 01/08/2018. URL : <http://www.ircl.cnrs.fr/francais/actes%20didon.htm>], et notamment Catherine Pascal : « “De foy morir” : Didon dans la tradition des illustres au XVI^e siècle » [URL : http://www.ircl.cnrs.fr/pdf/2014/actes%20je%20didon/5_pascal.pdf].

²¹⁵ Yasmina Foehr-Janssens décrit ainsi cette première version de l'histoire : « Elissa, fille du roi de Tyr, fut mariée à un prêtre d'Hercule, Acerbas (il s'agit du personnage nommé Sichée par Virgile). À la mort de son père, son frère Pygmalion, est appelé à la charge royale. Jaloux des richesses de son beau-frère, le jeune souverain fait égorger Acerbas. La veuve, craignant pour sa vie, décide de fuir un aussi cruel tyran. Elle réussit à emporter avec elle, grâce à une ruse, les trésors de son mari. Après une escale à Chypre, elle aborde sur les rives africaines où elle fonde Carthage. Cette forte femme se distingue par sa prospérité, son ingéniosité et sa fidélité au mort, mais finira par se suicider plutôt que de devoir céder aux pressions politiques de ses conseillers. Ceux-ci l'enjoignent d'épouser Iarbas, le prince des barbares Maxitains qui réclame sa main sous la menace de la guerre. Didon feint de vouloir apaiser les mânes de son époux par un sacrifice. Elle fait édifier un bûcher et, armée d'un poignard, elle y monte elle-même avec ces paroles : “Docile à vos désirs, je vais me joindre à mon époux” », op. cit., p. 129.

n'est plus la même femme qui est exaltée : « Virgile réussit à greffer une intrigue voluptueuse sur un récit qui exalte la fidélité sans reproche d'une veuve »²¹⁶. Or les deux versions de l'histoire circulent à la Renaissance :

Si les deux versions coexistent à la Renaissance, la balance n'est pas égale entre l'intransigeante *univira* et l'amoureuse éplorée dont l'image reste empreinte de négativité. Ainsi verrons-nous sans surprise la première tenir la vedette dans les *Vies de femmes illustres*.²¹⁷

La plupart des auteurs préfèrent reprendre le mythe plus exemplaire de l'*univira*, la femme qui reste fidèle à un seul homme. Christine de Pizan « est la seule à entreprendre de louer l'héroïne virgilienne » (au chapitre XLVI du premier livre de la *Cité des dames*), mais elle revient sur ses fonctions politiques bien plus que sur sa mort. Champier (*Nef des dames vertueuses*, 1503) quant à lui effectue un amalgame en faisant de Didon une femme qui se suicide pour rester fidèle non à Sichée mais à Énée²¹⁸.

Ainsi, Jodelle s'oppose au choix majoritaire effectué par les auteurs des *Vies de femmes illustres* en représentant la Didon virgilienne. Il se place du côté d'un féminin qu'il ne veut pas chaste mais passionné, qu'il ne veut pas soumis mais incontrôlable. Surtout, il déplace le récit historique en le réduisant au point de vue de Didon :

La tragédie ne permet pas d'inscrire la relation de Didon et Énée dans la marche de l'histoire, la providence n'apparaît guère. [...] Personnage principal de la pièce à laquelle elle donne son nom, elle appelle la pitié alors que le héros troyen se réfugie derrière une suspecte pitié. L'attention se concentrant sur elle, la fondation d'une nouvelle Troie s'efface et la destruction se trouve mise au premier plan. Alors que l'épopée montrait une fin heureuse de l'histoire, la tragédie, au contraire, met en évidence le travail des forces de mort. [...] L'édification de la nation romaine que célébrait l'*Enéide* se fait au prix de la ruine des autres peuples, en particulier de Carthage, que déplore la tragédie. À sa façon, Didon est une nouvelle Iphigénie, sacrifiée sur l'autel de la religion.²¹⁹

En consacrant sa tragédie à la mort de la reine, en passant sous silence la fondation de Rome qui justifie pour Énée l'abandon de la Carthaginoise, en rendant douteux les motifs pieux d'Énée, Jodelle déploie la gloire de Didon :

On a souvent souligné combien Énée rompait avec la tradition des héros épiques. Moins brillant, moins téméraire que la plupart d'entre eux, on lui reconnaît pourtant le mérite d'avoir été doté d'une vie intérieure par son créateur. [...] Il faut avouer que l'Énée de Jodelle n'apparaît pas sous un jour

²¹⁶ *Ibid.*, p. 129.

²¹⁷ Tatiana Clavier, « L'exemplarité de Didon dans les *Vies de femmes illustres* à la Renaissance », *Clio*, n° 30, 2/2009, p. 159. Par exemple, dans *De Mulieribus claris*, Boccace indique explicitement que Didon ne rencontre jamais Énée et se suicide pour conserver sa chasteté. Voir Boccace, *Les Femmes illustres. De Mulieribus claris*, éd. V. Zaccaria et J.-Y. Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 76.

²¹⁸ Tatiana Clavier, « L'exemplarité de Didon dans les *Vies de femmes illustres* à la Renaissance », *op. cit.*, p. 163.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 124.

très favorable. [...] C'est sans enthousiasme qu'il s'apprête à accomplir son destin. C'est un personnage moins cohérent que le héros virgilien et, malgré la conscience de sa culpabilité, plus ingrat en définitive.²²⁰

Jodelle privilégie les aspects qui valorisent Didon par rapport à Énée, sans faire d'elle l'*univira* exemplaire de la tradition.

*

La tragédie dépend de règles différentes de la littérature exemplaire, si bien que les trois cas étudiés paraissent difficilement assignables à une position claire dans le débat qui oppose philogynes et misogynes. Les contraintes, et, corrélativement, les possibilités du genre dramatique déterminent la place des pièces dans l'échiquier idéologique. Bien souvent, le théâtre est plus équivoque que cette littérature, qui entend démontrer des axiomes énoncés clairement²²¹. Cependant, les auteurs représentent des femmes également utilisées comme exemples par la littérature misogyne et philogyne, et paraissent, en comparaison, souvent défendre ces figures féminines : nous en avons évoqué trois ici, mais nous aurions pu analyser également Phèdre, ou encore Althée, mère infanticide dont Clotilde Thouret a pu montrer que Bousy en donne une image plutôt positive²²². Pourtant, l'idée que les dramaturges choisiraient ces figures féminines pour les défendre paraît difficile à démontrer. Dès lors, comment interpréter finalement la présence des discours sur le genre, ainsi que les tendances à répartir de façon sexuée les types d'action, de spectacle, et de valeurs morales mis en œuvres dans les pièces ? Au-delà de l'objectif misogyne ou philogyne « simple », l'importance du *gender* dans les tragédies interroge sur sa signification.

3. Perspectives

a. (Dé)construire le genre ?

La tragédie vise-t-elle à « déconstruire » le genre, c'est-à-dire à en démontrer le caractère construit, purement culturel ? Si les femmes peuvent faire preuve de qualités viriles,

²²⁰ Madeleine Lazard, « Didon et Énée au XVI^e siècle », *op. cit.*, p. 92.

²²¹ Les objectifs mêmes de cette littérature exemplaire ont pu faire l'objet de nombreux débats, notamment sur l'ironie ou non des auteurs, et sur le caractère sérieux ou non de ce qui a parfois été décrit comme un pur exercice rhétorique. Nous n'entendons pas simplifier cette littérature, qui n'est pas l'objet de notre analyse ; néanmoins, ces textes se présentent comme des textes polémiques, défendant certaines thèses, ce qui n'est pas le cas de la tragédie. Voir par exemple Marie-Claude Malenfant, *Argumentaires de l'une et l'autre espèce de femmes*, *op. cit.*

²²² Clotilde Thouret, « “La merveilleuse irrésolution d'Althée sur la mort de Méléagre”. Réécritures dramatiques d'une métamorphose en France et en Angleterre (XVI^e-XVII^es.) », *op. cit.* Nous aurions pu analyser d'autres cas ; par exemple, pour les débats concernant Lucrèce et la position de Filleul, on consultera Patrizia de Capitani, « Lucrezia romana : un personaggio e le sue metamorfosi da Jean de Meun a Nicolas Filleul », dans « *Il n'est nul si beau passe temps que se jouer a sa pensee* ». *Studi di filologia e letteratura francese in onore di Anna Maria Finoli*, Pisa, Edizioni ETS, p. 111-133.

si à l'inverse on peut être homme sans être viril, que recouvrent ces caractéristiques de genre ? Ce théâtre montrerait dès lors que le genre est une construction culturelle.

C'est ce que pourrait indiquer le discours d'Aristarque dans *Alexandre* de Jacques de La Taille, tragédie qui suit celle de *Daire* et rend compte du sort d'Alexandre. Le Prophète a annoncé à Alexandre que s'il ne quittait pas Babylone, il mourrait. Alexandre refuse d'abord de fuir, mais le Prophète le convainc en lui disant notamment qu'il doit fuir par considération de ses soldats. Aristarque, le philosophe, entre alors en scène et reproche à Alexandre de s'être laissé convaincre :

Aristarque. D'avantage advisez que voicy la cité
Où les femmes ont eu nom d'immortalité :
C'est celle où triompha la grande SEMIRAME.
Et quoy ? voulez vous donc faire moins qu'une femme,
Et rendre vostre nom d'autant plus obscurcy,
Qu'une femme en ces lieux a le sien esclairey ?
Non, non, pensez plustost qu'au Théâtre où vous estes,
De tous les lieux du monde on voit ce que vous faites.
En sorte que des Roys les fautes apparoissent
Plus grandes d'autant plus que beaucoup les connoissent,
Ainsi comme la tache enlaidit davantage,
Quand elle est imprimée au milieu du visage.²²³

Ce dialogue est issu de l'*Histoire d'Alexandre le Grand* chez Quinte Curce²²⁴. Chez Quinte-Curce cependant, ces propos sont tenus par Alexandre lui-même, qui répond à ses amis lui demandant de se reposer après une blessure :

*Ego vero non deero, et ubicumque pugnabo in theatro terrarum orbis esse me credam. [...] Obsecro vos, cogitate nos pervenisse in terras quibus feminae ob virtutem celeberrimum nomen est. Quas urbes Semiramis condidit ! quas gentis redegit in potestatem ! quanta opera molita est ! Nondum feminam aequavimus gloria, et jam nos laudis satietas cepit !*²²⁵

La mention du théâtre et celle de Sémiramis sont issues du discours d'Alexandre chez Quinte-Curce. La comparaison à Sémiramis paraît avoir la même fonction dans les deux cas. Aristarque exprime d'abord l'idée d'une nécessaire supériorité vis-à-vis des femmes : il est impensable de faire « moins qu'une femme », même s'il s'agit de Sémiramis, la reine guerrière et bâtisseuse qui a fondé Babylone. Aristarque énonce la norme en même temps

²²³ Jacques de La Taille, *Alexandre*, *op. cit.*, fol. 11v°.

²²⁴ M. G. Longhi, « introduction », dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. 4 (1568-1573)*, *op. cit.*, p. 368.

²²⁵ Quinte-Curce, *Histoire d'Alexandre le Grand*, édit. V. Crépin, Paris, Librairie Garnier Frères, 1932, tome II, livre IX, 6, p. 246-247 : « Non, je n'y faillirai pas, et partout où je livrerai bataille, je me croirai sur le théâtre de l'univers. [...] Je vous en conjure, songez que nous sommes dans un pays où une femme a illustré à jamais son nom par son courage. Pensez à Sémiramis aux villes qu'elle a fondées, aux peuples qu'elle a réduits sous sa domination ! aux grands travaux qu'elle a accomplis. Nous n'avons pas encore égalé la gloire d'une femme, et déjà nous sommes rassasiés de gloire ! ».

qu'il rend compte de sa possible transgression. Cependant, en ne faisant plus de ces propos un discours d'Alexandre à ses amis, mais un discours du philosophe à Alexandre, La Taille fait d'Alexandre l'accusé et non l'accusateur, ce qui transforme évidemment le sens de la tirade. En outre, si la question du genre amène chez Aristarque, comme chez l'Alexandre de Quinte-Curce, celle du théâtre, deux modifications apparaissent. Chez Quinte Curce, le verbe est un verbe de modalité, *croire*, et il est conjugué au futur (« credam ») : Alexandre sait qu'il ne sera pas vraiment sur une scène de théâtre, mais il indique qu'il fera comme si c'était le cas – ce qui montre que le regard d'autrui l'incite à l'héroïsme. Chez La Taille, le verbe est un verbe d'état et il est conjugué au présent (« au Théâtre où vous estes ») : c'est au présent qu'Alexandre doit avoir un comportement conforme aux attentes du genre, parce que, comme dirigeant, il est effectivement sous le regard de tous. En outre, une lecture métalittéraire devient possible chez La Taille : le « théâtre » dont parle Aristarque est aussi le théâtre sur lequel la scène est jouée. La présence du participe passé « imprimée » va également dans ce sens, invitant alors à prendre en compte les deux dimensions du texte théâtral, la représentation et la publication. Ainsi, tout en tirant la tirade de Quinte-Curce, La Taille la transforme : Alexandre n'est plus le locuteur mais l'auditeur de ce discours, c'est à lui d'agir virilement et ce d'autant plus qu'il est désormais sur une scène de théâtre. Dès lors, sa virilité est, dans l'ordre de la fiction, mise en question par un autre et au présent, et, à un second niveau, elle se lie à la représentation théâtrale en cours²²⁶.

Dès lors, le théâtre vise-t-il à renforcer la virilité ? Si les tragédies mettent largement en scène le spectacle de la virilité des protagonistes masculins, celui-ci échoue souvent, ou s'assimile à un aveuglement volontaire, voire est remis en perspective par son équivalent féminin. Ainsi, lorsque Marcus Brutus chez Muret, veut s'encourager au meurtre de César, il s'exhorte à prendre exemple sur sa femme, Porcia :

*Haec parum si te movent,
Tua jam, vir ut sis, te satis conjux monet,
Fidem cruore quae tibi obstrinxit suam,
Testata sic se auunculi prolem Tui. [...]
Ex foemina perdisce, quid deceat virum.*²²⁷

²²⁶ Peut-on considérer qu'Alexandre, à qui Aristarque demande l'exemplarité, est une figure de la virilité triomphante ? S'il meurt avec résignation, les ambiguïtés du personnage, « tyran efféminé » pour ses conjurateurs, demeurent dans la pièce. Voir à ce sujet notre article à paraître « Alexandre et Darius "efféminés" ? Le masculin en question dans les tragédies de Jacques La Taille ».

²²⁷ « Si c'est trop peu pour t'émouvoir, / Ta femme au moins t'engage à te montrer un homme, / Elle qui par son sang t'a garanti sa foi, / Prouvant ainsi qu'elle était bien la fille de ton oncle ». Et : « apprends donc d'une femme ce qui sied à l'homme », Marc-Antoine Muret, *Iulius Caesar*, op. cit., v. 107-110 et 113, p. 62-63.

Marcus Brutus veut retrouver sa virilité, et la recherche en se rappelant qu'une femme a fait preuve de plus de force que lui. Si, comme nous l'avons, vu, la femme est l'*autre* du spectacle, elle sert ici hommes d'exemple dans la voie de la virilité... Dès lors, les valeurs viriles restent-elles l'idéal supérieur auquel toute personne devrait tendre ? Les préjugés de *gender*, qui sont assez présents dans le corpus, diminuent au fil du temps²²⁸. Peut-être faudrait-il considérer que la présentation en série de femmes qui mettent en œuvre des vertus initialement considérées comme viriles contribue à dégenrer ces vertus.

De fait, il y aurait deux manières d'interpréter l'amoindrissement des mentions de genre dans le corpus. Si l'on suit Norbert Elias, la Renaissance est un moment de transition dans un processus de civilisation des mœurs, caractérisé par la privatisation des fonctions corporelles et par l'intériorisation des contraintes sociales²²⁹ ; peut-on appliquer cette description au *gender* ? Si on le suit, au XVI^e siècle, « les hommes se modèlent eux-mêmes et modèlent les autres d'une manière plus consciente qu'au Moyen Âge »²³⁰, c'est-à-dire que les comportements sociaux sont explicitement normés. Après le XVI^e siècle, les contraintes sociales se diront moins explicitement, seront mieux intériorisées par l'individu. Dans cette perspective, il serait plus acceptable au milieu du XVI^e siècle de parler du genre et de montrer les difficultés de la virilité, voire ses défaillances, que par la suite. Dès lors, on pourrait interpréter l'aplanissement progressif de la différence de *gender* comme la marque de sa progressive intériorisation : il serait alors de plus en plus difficile d'évoquer et de mettre en scène les échecs de la virilité. Ou alors, au contraire, il faut considérer que cette catégorie est de moins en moins importante, et aurait moins de prise sur les personnages, et peut-être également sur les dramaturges et le public. Nous préférons cette dernière hypothèse : d'après nous, le corpus continue à valoriser des valeurs traditionnellement associées à la virilité (la constance, la magnanimité, le courage), mais insiste également sur des vertus féminines (la chasteté notamment), et, surtout, en incarnant les vertus traditionnellement masculines dans des personnages féminins sans toujours marquer le caractère transgressif de cette incarnation, les dramaturges contribuent forcément, bon gré, mal gré, à les dégenrer. Contrairement à ce qu'indique Bade, les dramaturges n'ont plus peur de mettre en scène des femmes qui ne correspondent pas aux attentes de leur sexe, peut-être parce que, comme l'exprime

²²⁸ Sur cette question voir par exemple le contraste entre l'*Antigone* de Baïf et celle de Garnier, que nous avons analysé *supra*, p. 254-258.

²²⁹ Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, trad. P. Kamnitzer, Paris, Pocket, 2003, notamment p. 150-180.

²³⁰ *Ibid.*, p. 170.

Minturno²³¹, il ne s'agit plus de considérer que les femmes sont incapables d'agir aussi vertueusement que ne le font les hommes.

La perspective évoquée est peut-être trop moderne : le « genre » n'est pas un concept à « déconstruire » au XVI^e siècle. Néanmoins, la distinction entre le sexe et le comportement attendu d'un personnage pour son sexe est souvent marquée dans les textes, surtout au début du corpus, si bien que le *gender* est compris comme un effet culturel. Pour autant, il ne s'agirait pas pour les dramaturges de refuser la démarcation entre le masculin et le féminin, mais peut-être d'en interroger les frontières, d'en marquer les transgressions. L'affaiblissement des mentions de genre dans le corpus montre peut-être encore qu'il ne s'agit plus de considérer que certaines vertus sont absolument réservées aux hommes. La tragédie n'est pas alors du côté des femmes ?

b. Le parti des femmes ?

Si les auteurs ne visent pas à défendre ou condamner les femmes, ni à nier la différence entre hommes et femmes, ne peut-on considérer que, parce que la tragédie met en scène des modèles féminins alternatifs, elle prendrait tout de même le parti des femmes ? Nous avons observé que les lieux communs sont remis en question dans le corpus, et que cette contradiction du lieu commun n'a pas toujours vocation à se résorber dans l'exception, au contraire. Dès lors, la tragédie peut paraître offrir un nouveau cadre de pensée théorique sur les femmes. Nous avons néanmoins pu constater ses limites : ainsi, la tragédie ne représente aucune revendication d'un rôle politique féminin, et cantonne au contraire les femmes dans la sphère amoureuse.

Revenons sur les héroïnes relativement univoques comme Lucrèce ou Panthée, comprises comme des exceptions : si l'héroïsme est défini par la rupture avec le commun des mortels, une image de femme vertueuse suffit-elle à redorer le blason féminin dans son ensemble ? La littérature philogyne passe par l'évocation d'exemples de femmes vertueuses, mais elle ne s'y limite pas, puisqu'elle propose également un argumentaire rhétorique étayé par tous les types de preuves et renforcé par la réfutation de l'adversaire²³². En outre, même si cet argument n'est qu'une précaution d'usage, les auteurs de traités misogynes ouvrent souvent leur ouvrage en indiquant qu'ils exceptent de leur condamnation certaines femmes de valeur²³³. Dès lors, l'exception confirme-t-elle ou infirme-t-elle la règle générale de la

²³¹ Voir *supra*, p. 82.

²³² Marc Angenot, *Les Champions des femmes*, *op. cit.*, p. 151-159, et pour le type d'arguments invoqués, voir la deuxième partie, « Thématique », p. 99-149.

²³³ *Ibid.*, par exemple p. 22-28.

faiblesse, voire de la « mauvaistié » féminine ? Ian Maclean ne tranche pas, dans son analyse des vertus de chasteté, constance et fidélité :

*The possession of such virtue by heroines is contrasted with their assumed absence in the female sex as a whole, and this may be considered to be feminist, as it postulates the possibility of women overcoming their inherent weakness. The source of the virtues is, however, rarely attributed to the fulfilment by the heroine of her innate capacities.*²³⁴

Ces vertus s'expliquent plus souvent par le « reversal », l'inversion qui associe ponctuellement le féminin au masculin, ou encore « *with the prerogative of high birth or divine grace* »²³⁵. Comme dans le cas des écrits moraux, « *these figures are contrasted with the mass of their own sex, and associated with male attributes and roles* »²³⁶. Dès lors, l'exception n'aurait-elle aucune conséquence sur l'ensemble du sexe féminin ? Représenter des femmes vertueuses en dehors du cadre rhétorique de la défense des femmes ne suffirait pas à défendre les femmes dans leur ensemble. Marc Angenot montre que la littérature philogyne se construit en partie sur l'idée du « monde à l'envers » de tradition médiévale²³⁷, qui sert à renforcer les institutions. Thierry Wanegffelen considère quant à lui que des actions féminines subversives auraient moins vocation à mettre en péril le régime qu'à le renforcer :

L'analyse des actions féminines en termes de subversion ne doit pas dispenser de poser la question de l'instrumentalisation des femmes subversives au profit même de la Modernité, sur le mode de la soupape de sécurité et de l'exutoire. En d'autres termes : et si la subversion avait été aussi un rôle féminin entrant dans la redéfinition du genre par la Modernité en voie d'affirmation ?²³⁸

Il évoque ici les actrices historiques de la subversion durant le XVI^e siècle, cependant, la représentation de la violence de Médée ou encore de celle de Phèdre ne peuvent-elles pas être comprises comme une « soupape de sécurité » ? Cette perspective nous semble réductrice pour notre corpus.

Étudiant le *topos* de l'inversion sexuelle en littérature, dans les festivités populaires et dans la vie ordinaire, Natalie Zemon-Davis veut démontrer que son effet n'est pas seulement de renforcer les institutions en place :

I want to argue that the image of the disorderly woman did not always function to keep women in their place. On the contrary, it was a multivalent image that could operate, first, to widen behavioral options for women

²³⁴ Ian Maclean, *Women triumphant*, op. cit., p. 187-188 : « La possession de telles vertus par l'héroïne contraste avec leur absence supposée chez le sexe féminin dans son ensemble, ce qui pourrait être considéré comme féministe, puisque cela suppose qu'une femme puisse dépasser sa faiblesse naturelle. La source de ces vertus est cependant rarement attribuée à la mise en œuvre par l'héroïne de ses capacités innées » (notre traduction).

²³⁵ *Ibid.*, p. 189.

²³⁶ *Ibid.*, p. 193.

²³⁷ Marc Angenot, *Les Champions des femmes*, op. cit., p. 148-149.

²³⁸ Thierry Wanegffelen, *Le Pouvoir contesté*, op. cit., p. 52-53.

*within and even outside marriage, and, second, to sanction riot and political disobedience for both men and women in a society that allowed the lower orders few formal means of protest.*²³⁹

Offrant une image alternative du féminin, le topos de la « *woman-on-top* », même lorsqu'il est présenté comme une exception, aurait de nécessaires conséquences sur la conception des femmes, dont il faut interroger la portée :

*To what extent could such embodiments of order serve to censure accepted hierarchy? They might reprove by their example the cowardice and wantonness of ordinary men and women. But they used their power to support a legitimate cause, not to unmask the truth about social relationships. By showing the good that could be done by the woman out of her place, they had the potential to inspire a few females to exceptional action and feminists to reflection about the capacities of women (we will see later whether that potential was realized), but they are unlikely symbols for moving masses of people to resistance.*²⁴⁰

Le topos aurait des conséquences théoriques, permettant la réflexion féministe, et pratiques, autorisant certaines femmes à conduire une action exceptionnelle, au-delà du rôle traditionnel assigné aux femmes. Mieux encore, Natalie Zemon-Davis revient sur le rôle des femmes et du travestissement des hommes en femmes dans les émeutes européennes du début de la modernité. Si ce rôle s'explique par d'autres raisons que la présence du topos, Natalie Zemon-Davis considère qu'il a eu un rôle non négligeable. Elle conclut alors :

*The woman-on-top renewed old systems, but also helped change them into something different.*²⁴¹

Notre corpus ne se résume pas à l'exploitation du lieu commun de l'inversion sexuelle, même si les cas envisagés par Natalie Zemon-Davis recouvrent parfois ceux que nous avons pu étudier²⁴². Surtout, les conséquences qu'elle tire du rôle de l'inversion sexuelle peuvent s'appliquer à nos analyses : si les femmes exceptionnelles présentées dans notre corpus pourraient ne servir que de « soupape de sécurité », en n'offrant qu'une inversion temporaire,

²³⁹ Natalie Zemon-Davis, « Women on Top », dans *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford, Stanford University Press, 1975, p. 131 : « Je veux montrer que l'image de la femme désobéissante ne servait pas toujours à maintenir les femmes à leur place. Au contraire, c'était une image multivalente qui pouvait avoir comme effet, d'abord d'élargir les options comportementales pour les femmes dans et même en dehors du mariage, et ensuite, de permettre l'émeute et la désobéissance politique pour les hommes et les femmes dans une société qui accordait aux ordres inférieurs peu de moyens officiels de protester » (notre traduction).

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 144. « Jusqu'à quel point de telles incarnations de l'ordre pouvaient servir à critiquer la hiérarchie établie ? Elles pouvaient réprover par leur exemple la lâcheté et l'immoralité des hommes et femmes ordinaires. Mais elles utilisaient leur pouvoir pour une cause légitime, et non pour dévoiler la vérité des relations sociales. En montrant le bien qui peut être accompli par une femme qui ne reste pas à sa place, elles pouvaient inspirer quelques femmes dans la réalisation d'une action exceptionnelle, et pousser les féministes à réfléchir sur les capacités des femmes (nous verrons plus loin si cette possibilité fut exploitée), mais elles sont des symboles improbables pour encourager les masses et le peuple à la résistance » (notre traduction).

²⁴¹ *Ibid.*, p. 151 : « La chevauchée des femmes régénère les anciens systèmes, mais contribue aussi à les transformer » (Notre traduction. Nous conservons la traduction traditionnelle de l'expression « women on top » depuis Marie Noëlle Bourguet)

limitée, et dont certaines pièces montrent le caractère néfaste, les figures représentées sur la scène font écho à la réflexion féministe des apologistes des femmes, qui utilisent ces mêmes figures : les tragédies proposent ainsi la mise en place d'un système de valeurs qu'elles mettent sans cesse en jeu et dès lors, l'effet sur les spectatrices et sur les spectateurs, difficile à évaluer, devait au minimum être ambigu. Il paraît difficile de considérer que ce théâtre ne vise qu'à remettre de l'ordre : lorsque Médée met les hommes en garde, lorsque les femmes se suicident pour retrouver leur honneur, ou résistent aux ordres du roi, il est possible que certaines femmes ordinaires en aient tiré de la force pour leur propre action, que certains hommes ordinaires en aient tiré une considération pour les femmes qui les entouraient. Limiter le rôle de ce théâtre à un renforcement des institutions, après tout ce que nous avons vu, nous paraîtrait réducteur.

Une autre interprétation est possible : si la tragédie prend d'une manière ou d'une autre le parti des femmes, ce pourrait être moins pour valoriser ces dernières que pour mettre en valeur le regard qu'elles portent, implicitement, sur la société du dramaturge et du spectateur. En effet, le plus souvent, la tragédie se situe dans un espace qui n'est pas celui du spectateur, si bien que le point focal est déplacé. Dans le récent *Euripide ou le parti des femmes*, Claire Nancy démontre qu'il faut dépasser le premier degré des maximes misogynes pour analyser l'ironie d'Euripide, confirmée par sa propension à mettre en scène des femmes sages d'abord, des histoires polysémiques ensuite, où les hommes partagent au moins la faute. Bien souvent, les femmes, maintenues à l'écart de la politique et de l'histoire, ont une vision plus juste du déroulement des événements, et portent sur eux un regard critique, qui dévoile chez Euripide la mise en échec de l'épopée et l'interrogation sur les valeurs guerrières. La tragédie prendrait alors spécifiquement le parti des femmes²⁴³. Pourrait-on proposer le même type d'analyse pour notre corpus ? La critique l'a souvent montré, la détermination de l'*inventio* tragique par rapport aux sources antiques repose souvent pour les premières pièces sur une évacuation de l'épopée²⁴⁴ : on peut songer à *Didon se sacrifiant*²⁴⁵, mais aussi à *Meleagre* de Bousy qui réécrit un épisode des *Métamorphoses* :

²⁴² Voir notamment *ibid.*, p. 133-134 et 144.

²⁴³ Voir Claire Nancy, *Euripide ou le parti des femmes*, *op. cit.*, notamment p. 13-33.

²⁴⁴ Sur ce point voir par exemple Emmanuel Buron, « La Renaissance de la tragédie ou le spectacle de la parole. Vue et parole dans les tragédies d'Estienne Jodelle », dans *L'Inscription du regard : Moyen-Âge, Renaissance*, dir. M. Gally et M. Jourde, Fontenay aux Roses, ÉNS éditions, 1995, p. 127-168.

²⁴⁵ « La tragédie ne permet pas d'inscrire la relation de Didon et Enée dans la marche de l'histoire, la providence n'apparaît guère. [...] Personnage principal de la pièce à laquelle elle donne son nom, elle appelle la pitié alors que le héros troyen se réfugie derrière une suspecte pitié. L'attention se concentrant sur elle, la fondation d'une nouvelle Troie s'efface et la destruction se trouve mise au premier plan. Alors que l'épopée montrait une fin heureuse de l'histoire, la tragédie, au contraire, met en évidence le travail des forces de mort. [...] L'édification

L'auteur latin mettait au premier plan les moments positifs de la chasse, les exploits des héros, leur valeur guerrière, la victoire sur le sanglier. Pierre de Bousy situe dans l'ombre des récits et fait retentir sur les planches les plaintes d'Althée.²⁴⁶

Conçue avant tout comme l'envers de l'épopée, la tragédie montrerait l'échec des vertus guerrières, et la reconstruction de nouvelles valeurs aux marges de la guerre, et notamment la constance, que nous appellerions peut-être aujourd'hui résilience : que fait-on une fois le malheur advenu ? Meurt-on devant l'insupportable, ou peut-on survivre au pire ? Le refus de l'héroïsme épique engagerait dès lors, dans les premières pièces ainsi que dans d'autres plus tardives forgées sur ce modèle – les lamentations de Cornélie et Porcie chez Garnier –, la valorisation du point de vue des femmes sur l'histoire. Placer les femmes au centre de l'histoire racontée revient nécessairement à changer le point focal : ce n'est plus mettre en scène l'héroïsme guerrier, mais la souffrance qui en découle, ainsi que la hardiesse qui doit s'exercer aux marges de la guerre. Néanmoins, lorsque David se lamente de la famine qui l'empêche de mourir, il montre également le devenir des héros en dehors du cadre de la guerre. Peut-être l'opposition à l'épopée engage-t-elle initialement un choix des figures féminines, mais les héros prennent ensuite le relais.

Les héroïnes auraient dans ce cadre moins d'intérêt pour elles-mêmes que pour le regard porté sur la société dominée par les hommes, mais, là encore, l'effet collatéral sur la vision du féminin est indéniable. Ainsi, puisqu'elle représente des héroïnes qui sont également les femmes de la littérature de défense et de condamnation des femmes, mais qu'elle tend plutôt à les valoriser dans son ensemble notamment dans le contexte anti-épique, la tragédie prend-elle le parti des femmes ? Elle défend également certaines figures masculines, et la polyphonie demeure puisque justement, nous ne sommes pas dans une littérature explicitement militante, du moins sur le terrain du genre.

de la nation romaine que célébrait l'*Énéide* se fait au prix de la ruine des autres peuples, en particulier de Carthage, que déplore la tragédie », Jean-Claude Ternaux, « De Virgile à Jodelle : *Didon se sacrifiant* », dans *L'Épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, dir. F. Greiner et J.-C. Ternaux, Paris, Champion, 2002, p. 113-126. Voir également Sandra Provini, « L'intertexte des *Héroïdes* d'Ovide dans *Didon se sacrifiant* : enjeux poétiques et idéologiques », dans *Le Verger*, bouquet 5 : « *Didon se sacrifiant* », *op. cit.* [Consulté en ligne le 01/08/2018. URL : <http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2014/09/Verger5-Provini.pdf>].

²⁴⁶ Luigia Zilli, « Le sanglier de Calydon (*Métamorphoses*, VIII). Réécritures théâtrales aux XVI^e et XVII^e siècles », dans *Liber Amicorum. Mélanges sur la littérature antique et moderne à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*, dir. F. Lestringant, B. Néraudau, D. Porte et J.-C. Ternaux, Paris, Champion, 2005, p. 204-205.

c. L'extraordinaire héroïsme féminin

Nous voudrions proposer une dernière hypothèse pour comprendre ce choix initial des héroïnes : celui-ci pourrait s'expliquer par la recherche de l'extraordinaire, qui est, d'après nous, essentielle au genre tragique.

Nous avons insisté sur l'importance, non seulement du renversement de fortune, qui constitue le pré-requis de la tragédie, mais encore de la réaction au revers de fortune, qui forme le cœur du sujet et du spectacle tragiques. Or, pour mériter de figurer en tragédie, cette réaction devrait être hors du commun. La Taille considère que le sujet d'une tragédie est constitué de « piteuses ruines des grands seigneurs [...] et non point des choses qui arrivent tous les jours naturellement et par raison commune, comme d'un qui mourrait de sa propre mort, d'un qui seroit tué de son ennemy, ou d'un qui seroit condamné à mourir par les loix et pour ses demerites ? »²⁴⁷. Nous avons cité cette définition, qui propose une description par accumulation des possibles tragiques et qui rend compte de la nécessité de la mise en scène d'un malheur superlatif. Ce qui nous intéresse ici est la définition par la négative de la tragédie, qui ne représente pas « des choses qui arrivent tous les jours naturellement et par raison commune ». C'est encore ce qui permet à Ronsard de distinguer la tragédie et la comédie dans l'« Elegie à Grévin » qui précède l'édition de son *Théâtre* :

L'argument du Comicque est de toutes saisons,
Mais celui du Tragicque est de peu de maisons.²⁴⁸

Or, cette notion d'« argument » recouvre deux éléments : ce qui est « de peu de maisons », ce qui relève de l'extraordinaire, c'est d'abord le malheur, nous l'avons vu ; c'est ensuite, et plus profondément peut-être, la réaction du personnage. C'est ce qu'annonçait Lazare de Baïf à l'orée du corpus : Electra mérite d'être portée au théâtre parce qu'elle « émerveille » le public : il s'agit de provoquer l'étonnement, l'admiration du spectateur face au comportement du personnage principal. Nous avons retrouvé cet étonnement devant la parole virile d'Iphigénie au moment de son sacrifice chez Sébillet²⁴⁹. Nous lisons encore chez Florent Chrestien, au moment du sacrifice d'Iphis :

Tout le monde estonné regardoit en silence,
Comme un nouveau miracle, une telle constance.²⁵⁰

L'étonnement est cependant parfois plus ambivalent, par exemple lorsqu'Octave admire la réaction furieuse de Cléopâtre face à Séleuque, et indique par là la réaction qui est attendue du

²⁴⁷ Jean de La Taille, « De l'art de la tragédie », dans *Tragédies*, *op. cit.*, p. 3-4. Nous avons donné l'intégralité de cette citation *supra*, p. 42.

²⁴⁸ Pierre de Ronsard, « Élégie à Jacques Grévin », *op. cit.*, n. p.

²⁴⁹ Voir Thomas Sébillet, *L'Iphigene*, *op. cit.*, fol. 73r°, et voir *supra*, p. 250-251.

spectateur de la pièce²⁵¹. Nous pourrions encore évoquer les mots du chœur de Philanira lorsqu'il comprend qu'elle aime son violeur, « *Quis credat ?* », « Qui le croirait ? »²⁵². Cette pièce est un cas limite du corpus : elle se situe dans un milieu bourgeois aux considérations peu nobles et propose une représentation atypique du viol. Or, si cette tragédie est atypique dans la production de l'époque, elle permet d'après nous de rendre compte de l'importance de l'extraordinaire, de l'étonnant dans la définition du sujet tragique : ce qui fait de son sujet un sujet tragique est le caractère incroyable, étonnant, de cet amour de Philanira²⁵³. La représentation de la réaction extraordinaire, étonnante, pour le meilleur et pour le pire, semble fondamentale pour le corpus, et réunir les tragédies les plus diverses sur le plan du sujet et de l'esthétique mis en œuvre. C'est encore ce qui explique l'opposition des héros et héroïnes aux lieux communs, que nous avons pu observer dans notre deuxième partie. Ce trait, que La Taille place au cœur de sa définition du sujet tragique, nous semble finalement constitutif de l'esthétique tragique élaborée à partir de 1537²⁵⁴.

Or, c'est dans ce cadre que nous comprenons le choix du féminin. Cette question de l'extraordinaire renvoie d'abord, en dehors du *gender*, à la notion d'héroïsme :

Qu'est-ce qu'une héroïne aux yeux des hommes de la Renaissance ? Selon Lucien Braun, le concept de héros se définit par une rupture avec l'existence ordinaire, l'homme du commun. Pas de héros sans action, sans exploits à valeur exemplaire, fondatrice, salvatrice, comme des signes autour desquels un groupe humain se reconnaît. Pas d'héroïsme sans une vision manichéenne du monde, sans distance temporelle qui élucide toute notion de vraisemblance, qui renvoie à une primitivité à la fois fascinante et rassurante par son inactualité. Pas de héros sans un public qui assure la résonance de ses actes et vertus, sans récit élogieux et partial. Pas d'héroïsation enfin sans que le personnage possède une dimension d'archétype qui réveille des

²⁵⁰ Florent Chrestien, *Jephthé*, op. cit., fol. K1r^o.

²⁵¹ Pour l'analyse de cette scène, voir *supra*, p. 476-478.

²⁵² Claude Roillet, *Philanira*, op. cit., fol. 26r^o.

²⁵³ Voir à ce sujet notre article à paraître, « “In re tam lubrica” : *Philanira* de Claude Roillet (1556) ».

²⁵⁴ En 1584, juste après le corpus étudié, dans la traduction que Mermet donne de *Sophonisba*, Lelio réagit ainsi à la nouvelle du mariage de Massinissa et de Sophonisba : « O trop grand'hardiesse ! ô plus que nouveau cas ! » (Claude Mermet, *La tragédie de Sophonisbe*, op. cit., fol. 32). Cette hardiesse, ce cas « nouveau », sont pour Mermet le sujet même de la tragédie puisque, contrairement à ses prédécesseurs, il place ce mariage dans le titre, avant même la mention du suicide de la reine : « *La tragédie de Sophonisbe reine de Numidie, où se verra le desastre qui luy est advenu, pour avoir esté promise à un mary, et espousée par un autre. Et comme elle a mieux aimé eslire la mort, que de se voir entre les mains de ses ennemis* ». Néanmoins, Mermet semble d'ores et déjà, dans le paratexte, insister plus sur la valeur pédagogique de sa pièce, dont la lecture serait « autant profitable que pitoyable à tous seigneurs qui désirent embrasser la vertu pour infailible gouvernail de leur navire », *ibid.*, fol. a3v^o. L'insistance sur ce mariage, qui cause le malheur des personnages si l'on en croit le titre (mais leur malheur découle-t-il vraiment de leur union ?), montre que l'étonnement reste central mais qu'il est le support de la réflexion morale, ce qui est très différent de ce que l'on peut trouver au début du corpus étudié, et qu'il est moins le fait du seul personnage féminin que du couple que Mermet place ainsi au centre.

aspirations latentes chez son public, aspirations qu'il réalise en tant que substitut magnifié de la collectivité.²⁵⁵

L'héroïne est donc d'abord extraordinaire comme l'est le héros, parce que l'héroïsme se définit fondamentalement par la rupture avec le commun. Or, si l'héroïne est un héros, il nous semble qu'elle détient une valeur supplémentaire, descriptible justement par l'effet d'étonnement ou d'admiration. Comme l'écrit Quintilien dans son chapitre sur l'*exemplum*, pour exhorter à l'action, il faut parfois convoquer des exemples « tirés des inégalités » :

*Admirabilior in femina quam in viro virtus. Quare, si ad fortiter faciendum accendatur aliquis, non tantum adferent momenti Horatius et Torquatus quantum illa mulier cujus manu Pyrrhus est interfectus, et ad moriendum non tam Cato et Scipio quam Lucretia.*²⁵⁶

En dehors de tout contenu spécifique (Quintilien compare des faits équivalents), il y a une spécificité de l'héroïsme féminin par rapport à l'héroïsme masculin. Si tout héros s'élève par principe au-dessus de l'humanité commune, il y aurait quelque chose de plus « admirable » dans l'héroïsme féminin, parce qu'il s'oppose à la faiblesse commune du sexe : dans le corpus, cette différence de nature des deux héroïsmes est rendue sensible par l'asymétrie radicale du nombre de lieux communs sur les femmes et de ceux sur les hommes²⁵⁷. Est-ce encore la raison pour laquelle, dans l'argument qui précède *La Troade*, Robert Garnier insiste sur la magnanimité de Polyxène et non celle d'Astyanax, alors qu'elles sont toutes deux

²⁵⁵ Martine Vasselin, « Histoires déformées, miroirs déformants : l'image artistique des héroïnes au XVI^e siècle », *op. cit.*, p. 35.

²⁵⁶ Quintilien, *Institution oratoire*, t. III, trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1996, V, 10, p. 165 : « Le courage est plus admirable chez la femme que chez l'homme. Par conséquent, s'il fallait enflammer l'ardeur de quelqu'un en vue d'un acte héroïque, l'exemple d'Horace et de Torquatus serait moins déterminant que celui de la femme qui tua Pyrrhus de sa main, et, pour inciter quelqu'un à mourir, celui de Caton et de Scipion le serait moins que celui de Lucrece ».

²⁵⁷ Nous n'avons pas trouvé d'analyse de ce phénomène dans nos différentes lectures sur l'héroïsme féminin. Nous avons consulté l'introduction par Sophie Cassagnes-Brouquet et Mathilde Dubesset du numéro 30 de la revue électronique *Clio : Femmes, Genre, Histoire*, n°30 : « Héroïnes », 2009. [Consulté en ligne le 29/06/2018. URL : <http://journals.openedition.org/clio/9352>]. Les auteures évoquent les caractéristiques spécifiques des héroïnes mais ne semblent pas considérer que l'héroïsme féminin diffère par nature, parce qu'il est nécessairement plus éloigné des femmes du commun qu'un héros masculin le serait des hommes du commun. Dans Geneviève Dermenjian, Jacques Guilhaumou, Martine Lapied (dir.), *Le Panthéon des femmes. Figures et représentations des héroïnes*, Paris, Publisud, 2004, et notamment l'introduction (p. 7-41) qui définit la spécificité de l'héroïsme féminin, nous trouvons plutôt l'idée d'une dépendance de l'héroïsme des femmes à celui des hommes, d'une tendance à l'affadissement de ces figures d'héroïnes, et dès lors d'une tension entre l'héroïsme et le féminin. Nous ne contestons pas ces analyses globales, mais notre corpus, qui insiste peu sur la « virilité » des héroïnes, nous semble construire une spécificité positive de l'héroïsme féminin, même si celui-ci se comprend donc dans le cadre de la conception hiérarchisée des sexes. Voir également *Onze nouvelles études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, Tübingen/Paris, Gunter Narr/ Jean-Michel Place, 1984 et notamment Noémi Hepp, « La notion d'héroïne », p. 11-24 ; Martine Vasselin, « Histoires déformées, miroirs déformants : l'image artistique des héroïnes au XVI^e siècle », *op. cit.* ; *Le Héros et l'héroïne bibliques dans la culture. Actes du colloque de Montpellier les 22 et 23 novembre 1996*, dir. J.-M. Marconot, Montpellier, Université Paul Valéry, 1997 ; Lisa Hopkins, *The Female Hero in English Renaissance Tragedy*, Ithaca/London, Palgrave Macmillan, 2002.

démontrées dans la pièce²⁵⁸ ? Si certains types de spectacle (le deuil et les larmes), si certaines vertus (la chasteté notamment), restent genrés, nous observons bien dans le corpus une fluidité générale des polarisations de genre. Ainsi, il faudrait considérer que la différence entre le spectacle des femmes et celui des hommes réside moins dans un contenu spécifique qui serait attaché à chaque sexe, même si celui-ci peut demeurer, que dans l'écart respectif du héros et de l'héroïne face aux représentants communs de leur sexe. Notre hypothèse est que la structure binaire de l'humanité, divisée en un sexe fort et un sexe faible, définit par elle-même, au-delà de tout contenu, une spécificité de l'héroïsme féminin. Dès lors, c'est ainsi que nous comprenons l'intérêt particulier des premiers dramaturges du corpus pour les héroïnes : la tragédie étant définie par la représentation d'une réaction extraordinairement hardie face au plus grand malheur, les héroïnes auraient constitué une source d'étonnement plus évidente, précisément à cause de l'imbécillité constitutive du sexe féminin.

²⁵⁸ Garnier écrit qu'Astyanax fut « précipité d'une tour », et pour Polyxène : « cette jeune Princesse se presenta franchement et d'un magnanime cœur », Robert Garnier, *La Troade*, *op. cit.*, 158r°. Sur ces deux personnages, voir *supra*, p. 440-443.

CONCLUSIONS PARTIELLES

En étudiant la place actancielle des femmes, nous avons pu observer que certains types de renversement de fortune, la captivité, le viol et le deuil, leur étaient quasiment réservés, tandis que la chute politique et la conjuration prenaient plus facilement pour cibles des personnages masculins. Pour ce qui est de la réaction au revers de fortune, qui constitue d'après nous le cœur du sujet et du spectacle tragiques, les femmes paraissent moins résignées que les hommes, et tentent souvent d'empêcher le renversement, voire de s'en venger de la manière la plus violente.

Cette répartition des sujets a des conséquences sur le spectacle offert par les hommes et les femmes des tragédies. Si la plainte est partagée par tous, elle est globalement rejetée par les hommes et reste majoritairement portée par les femmes ; la hardiesse, quant à elle, prend au départ des formes différentes selon que le protagoniste est masculin ou féminin. Là où les hommes présentent un spectacle de maîtrise, les femmes sont initialement furieuses ; pourtant, elles développent progressivement, notamment à partir de 1561 qui nous semble marquer un point de rupture dans le corpus, un autre type de hardiesse, plus maîtrisé, tandis que les modèles masculins se diversifient et peuvent également déployer le spectacle furieux. Dès lors, considérer que le spectacle des femmes, par ses spécificités, aurait particulièrement intéressé les premiers dramaturges ne suffit pas : fondamentalement, les spectacles masculins et féminins diffèrent surtout en ce qu'ils sont attribués à des personnages de sexe différent. Les modèles esthétiques se complexifient, la polarisation genrée des spectacles s'atténue : y a-t-il bien dès lors une spécificité de la présence des femmes en tragédie ?

La tragédie ne se contente pas de mettre en scène ces réactions, elle interroge leurs principes moraux. La vertu de constance est au cœur de l'esthétique tragique de la Renaissance : vertu « virile » s'il en est, elle est pourtant pratiquée ou revendiquée par de nombreuses femmes, ce qui conduit peut-être progressivement à la dégenrer, voire à revaloriser le féminin dans un rapport relativement lointain à la Querelle des Femmes. Néanmoins, si la constance est la vertu à pratiquer en cas de grand malheur, les personnages échouent bien souvent à la mettre en œuvre, parce que le malheur est trop grand, si bien que la tragédie peut paraître remettre en question la pertinence des concepts philosophiques face à l'expérience. Dès lors, puisque la constance est initialement virile, les manquements à cette constance seront plus acceptables pour une femme, et, lorsqu'au contraire celle-ci la pratique, elle encouragera les hommes dans cette voie. S'il ne faut pas, d'après nous, amoindrir la

polyphonie tragique et l'ambiguïté irréductible de certaines de ces pièces – encore que cette équivocité tende à s'amenuiser notamment au moment des guerres de religion – le rapport aux sources démontre, notamment au début du corpus, la défense des figures féminines. Rares sont les femmes explicitement mauvaises – Rose étant peut-être l'exception du corpus.

Les rôles diffèrent donc selon le *gender*, néanmoins les spectacles et les vertus qui les animent, au départ genrés, tendent à l'être de moins en moins au fil du corpus : pourquoi dès lors la fureur féminine intéresse-t-elle plus les dramaturges que son équivalent masculin au début du corpus ? Est-ce dans le cadre global du débat sur les femmes qu'il faut comprendre le choix initial des héroïnes, au-delà du rapport aux sources que nous avons évoqué ? Si le rapport à la Querelle des Femmes n'est pas explicitement attesté, s'il serait donc trop fort de considérer que c'est pour défendre ces femmes que les auteurs les ont placées au cœur du drame, nous pouvons du moins considérer que leur présence dans ces débats a remis ces figures au goût du jour. Il faut encore distinguer selon les auteurs, et il n'est pas exclu que certains d'entre eux aient été personnellement plus intéressés par la représentation du féminin ; peut-être faut-il encore insister sur les limites de cette prise de parti pour les femmes, notamment sur le plan politique puisque les femmes sont cantonnées à l'espace domestique, ou rappeler que la préférence initiale pour les femmes n'empêche pas la progressive domination des héros en tragédie. Difficile à démontrer, la perspective philogyne ne paraît pas entièrement satisfaisante.

Il faut dès lors chercher dans le genre tragique lui-même les raisons de ce choix du féminin. Plusieurs réponses sont possibles : le renversement de fortune est peut-être d'abord féminin parce que les femmes sont plus facilement victimes de l'histoire, ou parce que la tragédie se définit comme l'envers de l'épopée et suppose dès lors une redéfinition de l'héroïsme qui peut passer par le féminin. D'une manière générale, la tragédie paraît prendre, au moins de manière collatérale, le parti des femmes, puisque l'histoire est relue de leur point de vue, et que les dramaturges insistent souvent sur les vertus qu'elles pratiquent en marge de la guerre. En outre, la fluidité de la polarisation genrée des spectacles et des valeurs morales nous a conduite à déterminer une spécificité essentielle de l'héroïsme féminin, en dehors de tout contenu. Puisque la faiblesse est le préjugé principal au sujet des femmes est celui de leur faiblesse, la nécessité de la « hardiesse » des héros et, pour ce qui nous intéresse, des héroïnes sur la scène tragique, accentuera l'écart avec le commun. La tragédie se constitue sur la mise en scène d'une réaction extraordinaire, car hardie, à un revers de fortune, que cela soit pris en bonne ou mauvaise part : or, précisément parce qu'elles sont femmes, les héroïnes sont plus admirables que les héros.

CONCLUSION GÉNÉRALE

—

**« OPPOSE TOY JUDITH, ET MONTRE À L'UNIVERS
QU'UNE FEMME PEUT BIEN S'ARMER DE HARDIESSE »**

Ce travail avait pour vocation d'interroger, dans un corpus de tragédies françaises compris entre 1537 et 1583, la place spécifique du féminin en tragédie, dont nous faisons l'hypothèse pour plusieurs raisons majeures. Tout d'abord, d'après la critique, la tragédie aurait à l'époque été perçue comme un genre féminin. En outre, ses premiers héros sont des héroïnes, et ce phénomène restait à interroger. Enfin, les tragédies sont traversées par de très nombreux discours sur les femmes, beaucoup plus que sur les hommes.

La première hypothèse, celle d'une définition du genre tragique par le féminin, ne trouve aucun écho dans les textes théoriques et critiques de l'époque. Au contraire, ces textes décrivent longtemps des personnages masculins, envisagent des auteurs hommes et s'adressent plutôt aux lecteurs qu'aux lectrices. Néanmoins, ils annoncent la valeur problématique du *gender* en général, et du féminin en particulier, dans le cadre tragique. En effet, le *gender* est amené en théorie par la nécessité de la convenance : la tragédie en défendrait alors une vision normative. Pourtant, deux paratextes du début du corpus mettent cette hypothèse en tension. En indiquant qu'*Electra* émerveillera par sa virilité, Lazare de Baïf annonce l'importance de l'étonnement dans la conception du spectacle tragique, et situe l'origine de cet étonnement dans une inconvenance de *gender*. D'autre part, en associant la voix de la pièce à celle de l'héroïne par les notions de plainte et de hardiesse, Jodelle insiste sur deux traits ambivalents du féminin et définit un modèle tragique placé sous le signe de cette ambivalence. Il nous fallait donc poursuivre l'investigation en observant les textes eux-mêmes.

L'étude des discours des personnages montre d'abord l'abondance de lieux communs sur le *gender*, dont la majorité concerne le féminin. La topique, fondée sur les discours médicaux, juridiques et théologiques, est très présente en tragédie, et insiste sur la faiblesse des femmes. Néanmoins, ces lieux communs sont principalement convoqués pour signaler le décalage des héroïnes par rapport à l'humanité commune. Comme l'anticipe Josse Bade, il s'agit dans certains cas de marquer l'inconvenance du personnage ; dans d'autres, il s'agit

plutôt de présenter l'héroïne comme étant exceptionnelle. Enfin, nous avons observé plusieurs pièces où le comportement de l'héroïne conduit à contester le lieu commun. Dès lors, si la tragédie aboutit au déplacement des cadres de pensée convenus sur le féminin, serait-elle un genre subversif qui prendrait le parti des femmes ? Cette volonté apologétique expliquerait-elle alors le choix initial du féminin ? Au contraire, faut-il considérer que cet écart avec le commun définit l'héroïsme et ne serait pas propre aux héroïnes, qui intéresseraient donc pour d'autres raisons ?

C'est ce que nous avons voulu examiner dans un dernier temps, consacré à l'*action* féminine, pour interroger notamment la solidarité de la tragédie avec la voix et l'action de l'héroïne. Cette analyse a révélé plusieurs résultats. D'abord, les renversements de fortune rendent compte d'un cantonnement des femmes à l'univers amoureux et de leur exclusion hors du champ politique. La réaction au revers de fortune contredit néanmoins la passivité traditionnelle des femmes puisque celles-ci se montrent plus actives que les hommes. Cette répartition des rôles engage initialement une distribution des effets spectaculaires. Si les personnages masculins comme les personnages féminins suscitent le pathétique, l'expression de la douleur est en revanche plutôt réservée aux femmes. Quant à la hardiesse, elle prend des formes spectaculaires réparties selon le sexe au début du corpus, mais ce partage genré s'atténue au fil du temps, notamment à partir de 1561. De même, les vertus qui animent les personnages sont de moins en moins genrées, notamment si l'on pense à la constance. Dès lors, les effets spectaculaires des personnages féminins d'un côté, et masculins de l'autre, ne paraissent pas vraiment différer par nature : le choix initial du féminin se comprend alors autrement. Faut-il alors y voir l'expression d'une philogynie des auteurs ? Même si ce n'est pas dans une perspective apologétique, la tragédie prendrait en général le parti des femmes, parce qu'elle exprime leur point de vue sur l'histoire, et parce qu'elle présente un modèle alternatif du féminin, qui infirme parfois plus qu'il ne confirme la règle. Néanmoins, cette réponse nous paraissait encore insuffisante : nous avons dès lors émis l'hypothèse d'une spécificité de l'héroïsme féminin, qui, par la faiblesse naturelle des femmes, permettrait de creuser le contraste avec les lois communes, ce qui est précisément l'objectif du spectacle tragique.

Notre prisme d'analyse nous a ainsi permis d'apporter quelques nouveautés concernant la définition de la tragédie. *A minima*, nous avons démontré à nouveau l'importance du concept de renversement de fortune, déjà étudié par la critique, mais qui doit être utilisé pour décrire la structure des tragédies et leur poétique en général, dans le but d'éviter tout jugement critique fondé sur des critères postérieurs. Moins classiquement, nous

avons insisté sur l'importance accordée à la réaction du personnage face au revers de fortune, qui constitue d'après nous le cœur du sujet et de la représentation tragiques : si le retournement se situe parfois en amont de la tragédie, c'est bien parce que ce qui importe est d'observer la manière dont le personnage y réagit. Nous avons également démontré que c'est dans cette réaction que se situe l'extraordinaire, qui fonde d'après nous la dignité du sujet tragique : le revers excessivement malheureux doit engager une réaction hardie, exceptionnelle, parfois incompréhensible, qui suscite l'étonnement du spectateur. Notre analyse, qui a mis en lumière l'importance de la *hardiesse*, permet de contredire le lieu commun d'une tragédie qui serait simple *plainte* : les deux adjectifs mis en valeur par Jodelle ont leur importance. Puisque l'*action* tragique se constitue dans la réaction au renversement, celle-ci peut être active et souvent violente (peut-on dire qu'Hécube ne fait que déplorer sa situation ?), ou apparemment passive car résignée, puisque l'idéal est d'être constant. L'insistance sur la constance comme vertu centrale de la tragédie, découlant de son sujet puisqu'elle est celle qu'il faudrait mettre en œuvre dans les plus grands malheurs, est également un apport de notre travail. Néanmoins, il faut avoir de la place de cette vertu une vision souple : elle est souvent mise en échec et n'est pas le contenu d'un enseignement au premier degré. Outre la définition du sujet tragique, nous avons en effet également reconsidéré ses effets moraux. En dehors de quelques tragédies à sujet biblique – ce qui témoigne de la spécificité de la « tragédie sainte » –, la tragédie n'est pas un genre exemplaire : si les personnages exemplifient le renversement de fortune, cela ne saurait être le fin mot du genre tragique. En revanche, les tragédies rendent compte des difficultés de la mise en œuvre pratique de vertus et de concepts philosophiques : dans bien des pièces, l'expérience superlative du malheur met la théorie en échec. La tragédie reste dès lors *in fine* un genre polyphonique, qui imprime moins de leçon qu'il n'engage le spectateur à confronter ses concepts à l'expérience des personnages, ultimement sa croyance en la fortune, ou en une providence divine. S'il est commun de considérer que la tragédie est didactique, il faut alors avoir de la pédagogie une vision assez large. De façon moins essentielle, nous avons révélé des évolutions chronologiques dans le corpus, en établissant l'importance de tragédies encore trop peu étudiées, notamment *La Soltane* de Bounin qui nous semble déterminer un tournant esthétique, et engager le retour des héros sur la scène tragique en exacerbant les traits des modèles féminins et masculins dominants jusqu'alors.

Cette redéfinition de la tragédie nous permet de répondre à notre question centrale : faut-il comprendre le choix initial des dramaturges pour les héroïnes, qui contredit la description théorique des personnages tragiques, comme la marque d'une spécificité de la

présence des femmes en tragédie ? Plusieurs réponses doivent être apportées, qu'il faut mettre en réseau pour cerner ce phénomène.

1) La première réponse est hypotextuelle : c'est parce que le modèle antique met essentiellement en scène des femmes que notre corpus s'y intéresserait plus particulièrement. Cet exemple antique est renforcé par les créations italiennes qui précèdent et accompagnent les tragédies françaises.

2) Le deuxième type de réponses est contextuel. Tout d'abord, la Querelle des Femmes remet au goût du jour de nombreuses figures féminines, présentées de façon polémique, qui peuvent dès lors intéresser les dramaturges. Au-delà, le contexte politique et social, dont rend compte notamment Natalie Zemon-Davis, influe également sur la volonté de représenter des femmes fortes. Enfin, l'importance du néostoïcisme dans le contexte culturel français, fondé sur la supériorité du sage, pourtant d'abord masculin, ou peut-être justement parce qu'il est d'abord masculin, explique encore l'intérêt des dramaturges pour ces figures féminines, dès lors qu'on le met en relation avec des traits de définition de la tragédie.

3) En effet, il faut tenir compte de facteurs internes au corpus, même s'ils n'annulent pas l'effet des composantes hypotextuelles et contextuelles. La tragédie se définit essentiellement par le malheur qui arrive à un grand, et s'oppose ainsi à l'épopée héroïque. Dès lors, elle met plus facilement en scène une femme, parce que les échecs et difficultés des femmes sont plus acceptables, et/ou parce que le point de vue féminin permet de critiquer les valeurs héroïques de l'épopée. Plus profondément, c'est parce que la réaction au renversement doit étonner le spectateur, par la hardiesse qui se déploie dans le plus grand malheur, que le choix des héroïnes s'imposerait. Bientôt les dramaturges trouveront également des exemples masculins qui émerveillent ; initialement pourtant, les héroïnes paraîtraient plus propres à ce décalage cognitif. Cette analyse nous a permis de déterminer une spécificité de l'héroïsme féminin, qui provient, non de caractéristiques spécifiques associées aux femmes, mais de la structure binaire et hiérarchisée de l'humanité.

C'est ce dont rend compte la citation donnée en sous-titre de ce travail :

Judith. Oppose-toy Judith, et montre à l'univers
Qu'une femme peut bien s'armer de hardiesse.¹

La hardiesse n'est féminine que par contradiction, puisqu'il s'agit pour Judith de s'« opposer[r] », et de s'« armer » d'une caractéristique qu'elle ne possède pas de façon innée. C'est bien dans leur recherche de l'extraordinaire que les dramaturges ont trouvé les femmes : parce que les héroïnes ne correspondent pas aux caractéristiques attendues de leur

sexe, elles émerveillent, étonnent le public. Il n'est pas insignifiant que Judith brandisse la hardiesse comme étendard contre le lieu commun. Si *tragedie* rime si souvent avec *hardie* dans les paratextes, c'est que le choix initial des héroïnes par les premiers dramaturges leur a permis d'affirmer plus fermement l'objet spécifique de cette tragédie, qui est la représentation non seulement d'un revers de fortune, mais plus profondément de la réaction hardie du protagoniste, extraordinaire et admirable justement parce que celui-ci est alors au comble du malheur. Ainsi, le genre tragique saisit initialement son modèle non seulement en représentant des femmes, mais, mieux encore, en associant sa voix à celles de ses héroïnes. Si la tragédie française a trouvé sa voix plaintive auprès des femmes, elle s'est aussi, par elles et avec elles, armée de hardiesse.

¹ Adrien d'Amboise, *Holoferne*, *op. cit.*, fol. 27r°.

ANNEXES

ANNEXE 1 : TABLEAU DES PERSONNAGES DES TRAGÉDIES ÉTUDIÉES

	<i>Personnages masculins</i>	<i>Personnages féminins</i>	<i>Chœur masculin</i>	<i>Chœur féminin</i>	<i>Chœur neutre</i>	TOTAL
<i>Electra</i> <i>(Baïf, 1537)</i>	3 : Pedagogue Orestes Egistus	3 : Electra Chrysothemis Clytemnestra		Chorus, qui est une Compagnie de dames de Micenes		6
<i>Iphigène</i> <i>(Sébillet, 1549)</i>	5 : Agamemnon Le vieillart Ménélaë Achille Le messenger	2 : Clytemnestra Iphigène		Cœur des femmes de Calcide		7
<i>Hecuba</i> <i>(Bochetel, 1550)</i>	5 : Ombre de Polydorus Ulysses Tathybius Agammnon Polymnestor	3 : Hecuba Polyxene Servante d'Hecuba		Chorus des femmes troyennes captives		8
<i>Abraham Sacrifiant</i> <i>(Bèze, 1550)</i>	4 : Abraham Isaac (Ange) Satan	1 : Sara	Troupe des bergers de la maison d'Abraham			5
<i>Cléopâtre captive</i> <i>(Jodelle, 1553)</i>	5 : Ombre d'Antoine Octavian Cesar Agrippe Proculée Séleuque	3 : Cleopatre Eras Charmium		Chœur des femmes Alexandrines		8
<i>Medee*</i> <i>(La Péruse, sd)</i>	4 : Le gouverneur des enfants Créon Jason Le messenger	2 : Médée La nourrice		Le chœur [des Femmes grecques]		6
<i>Agamemnon</i> <i>(Toutain, 1557)</i>	5 : Thyeste Aegiste Euribate Agamemnon Strophil	4 : Clytemnestre La Nourrice Cassandra Electre	Le chœur des grecs (+1 ?)	[Troyennes]		9
<i>Sophonisba</i> <i>(Saint-Gelais, 1559)</i>	9 : Premier soldat Deuxième soldat Massinissa Lelius Caton Scipion	5 : Sophonisba Herminia Femme première Femme seconde Femme troisième		Assemblée de Dames, que les Latins nomment Chorus		14

	Siphax Premier gentilhomme Deuxième Gentilhomme					
<i>Didon se sacrifiant</i> (Jodelle, publiée en 1573)	4 : Achate Ascaigne Palinure Enée	3 : Didon Anne Barce	Chœur des Troyens	Chœur des Phéniciennes		7
<i>La Sultane</i> (Bounin, 1561)	8 : Rustan Soltan Moustapha Le heraud Le sophe Les Eunuches [Les génies]	2 : Rose Sirene			Le choeur	10
<i>César</i> (Grévin, 1561)	6 : César Marc Antoine Marc Brute Cassius Decime Brute Le messenger	2 : Calpurnie La nourrice	Troupe des soldats de César			8
<i>Achille</i> (Filleul, 1563)	4 : Achille Ombre de Patrocle Le soldat Priam	3 : Andromache Cassandra Hecube		Cueur des femmes de Troye		7
<i>Philanire</i> (Roillet, 1556-1577)	8 : Severe Sanguin Les trois enfants Le vice Roy le Conseiller Le messenger	3 : [Philanira] La premiere Damoyselle La seconde Damoyselle			Le Cueur	11
<i>David Combattant</i> (Des Masures, 1566)	14 : Prologue David Isaï Saül Abner Jonathan Eliab Abinadab Samma L'escuyer de Goliath Satan Le marchand Munitionnaire Le heraut de Saül	0	Troupe de Soldats d'Israël Troupe de Soldats Philisthins			14
<i>David triomphant</i> (Des Masures, 1566)	14 : Prologue David Eliab Abinadab Samma Saül Abner Jonathan Abinadab Melchisua Doeg	3 : Achinoam Merob Michol		Troupe de dames d'Israel		17

	Adriel Phaltiel Satan					
<i>David fugitif</i> (Des Masures, 1566)	16 : Prologue David Eliab Abinadab Samma Joab Abisaï Asahel Abiathar Achimelech Saül Abner Jonathan Abinadab Melchisua Doeg Satan	0	Troupe de soldats, enfants d'Israel			16
<i>Aman</i> (Rivaudeau, 1566)	7 : Mardochee Aman Eunuque Simeon, Assuere, Arathee Harbone	2 : Esther Zarasse		Damoiselles et filles servantes de la reine Esther		9
<i>Josias</i> (M. Philone, 1566)	8 : Saphan Ahica Aza Ioa Josias Jeremie Jerobaal Le courrier	2 : Idida Olda	2 : Chore des trois jeunes princes (Daniel Benjamin Juda) Chœur des prestres de Baal	Chore des damoiselles		10
<i>Sac de cabrières</i> (Anonyme)	5 : Baron d'Oppède M. de Caderousse Polin Le maire de Cabrières Le syndic de Cabrières		?		Le chœur composé de prisonniers Vaudois	5
<i>Lucrece</i> (Filleul, 1566)	3 : Sexte Tarquin Collatin Brute	2 : Lucrece La Nourrice		Chœur des femmes romaines		5
<i>Jephthe</i> (Vesel, 1566)	5 : (Ange) Jephthe Symmachus Prebtre messenger	2 : Storge Iphis		Assemblée de filles		7
<i>Jephthé</i> (Chrestien, 1567)	5 (l'Ange) Jephthe Symmache Le Prebtre Le messenger	2 : Storge Iphis		Vierges du pays		7

<i>Porcie</i> <i>(Garnier, 1568)</i>	6 : Octave Cesar Aree M. Anthoine Ventidie M. Lepide Le Messaiger	3 : Megere Porcie La Nourrice	Chœur de soudars	Chœur de filles	Le chœur	9
<i>Panthée</i> <i>(Guersens, 1571)</i>	9 : Balthazar Achate Araspez Demartez Cyrus Artabaze Aratis Osonoris Le messenger	1 : Panthée			[Le chœur]	10
<i>Antigone</i> <i>(Jean-Antoine de Baïf, 1572)</i>	6 : Creon Messenger du Guet Haimon Tiresie Autre Messenger Un servant	3 : Antigone Ismene Eurydice	Chore de Viellars Thebains			9
<i>Saül Le Furieux</i> <i>(Jean de La Taille, 1572)</i>	10 : Le Roy Saül Jonathe Abinade Melchis Le premier escuyer Le Second Escuyer L'esprit de Samuël Un Soldat Amalechite Un Gendarme David	1 : La Phytonisse	Assemblee des Prebstres Levites			11
<i>La Famine</i> <i>(Jean de La Taille, 1573)</i>	6 : David Joabe Le Prince des Gabeonites Armon Mifibozet Le messenger	2 : Resefe Merobe			Le chœur	8
<i>Daire</i> <i>(Jacques de La Taille, 1573)</i>	10 : Daire Artabaze Bessus Nabarzane Patron Bubace Bagoas Alexandre Polystrate Un Gendarme	0	Chœur des Gendarmes de Perse			10
<i>Alexandre</i> <i>(Jacques de La Taille, 1573)</i>	9 : Alexandre Cleon Un Prophete Chaldean Aristarque Thessalle Cassandra	2 : Sigambre Saptine	Chœur des Gendarmes			11

	Philippe Jollas Perdice					
<i>Hippolyte</i> (Garnier, 1573)	4 : Ombre d'Egee Hippolyte Thesee Messager	2 : Phedre Nourrice	2 : Chœur de Chasseurs Chœur d'Atheniens	[1 : acte V]		6
<i>Cornélie</i> (Garnier, 1574)	7 : M. Ciceron Philippe C. Cassie Decime Brute Jules Cesar M. Antoine Le Messager	1 : Cornélie	Le chœur	[1 : acte V]		8
<i>Roy Kanut</i> (Anonyme, 1575)	7 : Les Wandalles Les Lutiens Blaccon Le Roy Kanut Charles Benoist Henry	1 : Eldes, la Royne			Chœur des enfants	8
<i>Coligny</i> (Chantelouve, 1575)	11 : L'admiral Montgommery Le Roy Le conseil du Roy Briquemaute Cavagne Mercure Pilles D'Andelot Le délateur Le messager	1 : Les Furies	Peuple françois			12
<i>Pharaon*</i> (Chantelouve, 1577)	7 : L'Ange Pharaon Moïse Héliopole Euloge Aaron Messager hébreu	1 : Térinisse	Chœur des Israélites			8
<i>Marc-Antoine</i> (Garnier, 1578)	10 : M. Antoine Philostrate Diomedes Lucile Octave Cesar Agrippe Euphron Les enfans de Cleopatre Dirctet	3 : Cleopatre Charmion Eras	2 : Chœur d'Egyptiens Chœur des soldats de Cesar			13
<i>La Troade</i> (Garnier, 1579)	9 : Tathybie Helen Ulysse Astyanax Pyrrhe Agamemnon	4 : Hecube Cassandra Andromache Polyxene		Chœur des femmes Troyennes		13

	Calchas Le messager Polymestor					
<i>Adonis</i> (Le Breton, 1579)	5 : Adonis Mars Montan Sylvan Cupidon (puis l'ombre d'Adonis)	2 : Venus Diane	0	0	0	7
<i>Pompée</i> (Anonyme, 1579)	7 : Pompée Lentule Ptolomee Achille Photin Septime Messager	1 : Corneille		Chœur de ses damoiselles Romaines		8
<i>Antigone</i> (Garnier, 1580)	6 : Edipe Messager Polynice HEmon Creon Gardes du corps de Polynice	5 : Antigone Jocaste Ismene Eurydice Dorothee	2 : Chœur de Thebains Chœur de vieillards	Chœur de filles Thebaines		11
<i>Holoferne</i> (d'Amboise, 1580)	9 : Holoferne L'Ammonite Le Moabite Ozias CHarmi Chabri Le premier soldat Le 2. soldat Vagao	2 : Judith Abra	Chœur des Citoyens de Betulie			11
<i>Pucelle de Dom Rémy</i> (Fronton du Duc, 1581)	26 : Charles VII Jean de Vallois René d'Anjou Loys de Bourbon M. Christop. de Harcourt Le Seigneur de Trainel La Hire Le Docteur en théologie Saint Michel Le duc de Sommerset Monseigneur de Talbot M. Jean Chauchon Jean Destivet Le procureur fiscal L'abbé de Fescamp Le gentilhomme de Rouen le messager	1 : Jeanne d'Are			Chœur des enfants et des filles de France	27

	Le sieur de Rais Le capitaine Glacisa Le gentilhomme anglois Le gentilhomme gascon Le sieur de Culant Le page de l'amiral Le gentilhomme ecossois Le I et II soldats d'Orleans					
<i>Regulus</i> (Beaubrueil, 1582)	10 : Attilie Manlie Curce Ancon Sylvian Darion Xantipe Arnesian Gorgophon Pomponin	0			Le Choeur	10
<i>Meleagre</i> (Bousy, 1582)	4 : Oenee Meleagre Le messenger II. Messenger	2 : Althee Nourrice	2 : Chœur de chasseurs Chœur de Calydoniens			6
<i>Les Juifves</i> (Garnier, 1583)	6 : Le Prophete Nabuchodonosor Nabusardan Sedecie Sarree Le Prevost de l'hostel	4 : Amital Les Roynes La Royne La gouvernante de la Royne		Le chœur des Juifves		10
TOTAL	331	91	27	22	9	422

NOTE : Les pièces sont classées par ordre chronologique. Les titres en gras représentent les tragédies à héroïnes.
 * : pas de liste de personnages. [] : personnages qui ne sont pas annoncés dans la liste des *dramatis personae*.
 Nous ne comptons les personnages collectifs qu'une fois.

ANNEXE 2 : VISION SYNTHÉTIQUE DES RENVERSEMENTS DE FORTUNE DANS LES TRAGÉDIES ÉTUDIÉES

	<i>Personnage principal</i>	<i>Victime renversement 1</i>	<i>Nature</i>	<i>Victime renversement 2</i>	<i>Nature</i>	<i>Scénographie</i>
<i>Electra</i> <i>(Baïf, 1537)</i>	Electra	Electra	Deuil du père, maltraitance de la mère, annonce de la mort du frère	Clytemnestra / Egisthe	Double meurtre	Clytemnestra : hors scène : on reste avec Electra, on entend le meurtre // Egisthe : annonce seulement
<i>Iphigène</i> <i>(Sébillet, 1549)</i>	Iphigene	Iphigene (son père, sa mère)	Annonce du sacrifice	Iphigene	Sacrifice (sauvée)	Récit (messager à Clytemnestre, puis Calchas annonce qu'elle est sauvée)
<i>Hecuba</i> <i>(Bochetel, 1550)</i>	Hecuba	Hecuba (ses enfants)	Deuil par meurtre des enfants	Polymestor	Meurtre des enfants, énucléation de Polymestor	Hors scène : pendant le chœur puis récit par Polymestor
<i>Abraham Sacrifiant</i> <i>(Bèze, 1550)</i>	Abraham	Abraham (Isaac, Sara)	Annonce du sacrifice	Isaac (Abraham, Sara)	Sacrifice (sauvé)	Sur scène
<i>Cléopâtre captive</i> <i>(Jodelle, 1553)</i>	Cléopâtre	Cléopâtre	Mort d'Antoine et captivité	Cléopâtre	Suicide (collectif)	Récit par Proculée
<i>Medee</i> <i>(La Péruse, sd)</i>	Médée	Médée	Trahison de Jason, exil annoncé	Créuse, Créon, Enfants, Jason,	Quadruple meurtre Jason : deuil	Récit pour Créon et Créuse Infanticide : sur scène
<i>Agamemnon</i> <i>(Toutain, 1557)</i>	Agamemnon ? / Clytemnestre ?	Clytemnestre	Adultère d'Agamemnon	Agamemnon	Meurtre	Récit par la vision de Cassandre ; puis Clytemnestre arrive avec le poignard ensanglanté
<i>Sophonisba</i> <i>(Saint-Gelais, 1559)</i>	Sophonisba	Sophonisba	Captivité de l'époux, du père, annonce de captivité	Sophonisba	Suicide (poison)	Prend le poison hors scène, revient sur scène puis retourne mourir dans

						sa chambre ; puis récit des dames
<i>Didon se sacrifiant (Jodelle, publiée en 1573)</i>	Didon	Didon	Trahison d'Enée	Didon	Suicide (bûcher, épée) + Barcé	Récit (Barcé)
<i>La Soltane (Bounin, 1561)</i>	La Soltane ?	Rose ? (contesté)	Illégitimité des fils ?	Moustapha	Meurtre (par Muets, ordonné par Sultan)	Sur scène
<i>César (Grévin, 1561)</i>	César	César	Annonce de la mort	César	Meurtre (conjuración au sénat) (+ deuil de Calpurnie)	Récit (messager à Calpurnie)
<i>Achille (Filleul, 1563)</i>	Achille	Hécube (enfants)	Mort d'Hector, sort de Polixène	Achille	Meurtre (talon)	Récit
<i>Philanire (Roillet, 1556-1577)</i>	Philanira	Philanira	Condamnation du mari, nuit avec le bourreau Sévère, mort du mari	Sévère / Philanira	Mort de Sévère / Deuil de Philanira	Récit du messager au chœur
<i>David Combattant (Des Masures, 1566)</i>	David	Saül et les israéliens	Domination des Philistins	Goliath	Meurtre (combat)	Récit (tête)
<i>David trionphant (Des Masures, 1566)</i>	David	David	Jalousie de Saül	David	Exil	
<i>David fugitif (Des Masures, 1566)</i>	David	David	Exil	David	Pardon	
<i>Aman (Rivaudeau, 1566)</i>	Esther	Esther (Les Juifs)	Massacre à venir	Aman	Meurtre (gibet de Mardochée)	Hors scène (« Qu'on l'entraîne d'icy ») puis rapide récit
<i>Josias (M. Philone, 1566)</i>	Josias	Idida ?	Mort de son époux le roi	Josias	Mort au combat	Récit
<i>Sac de cabrières (Anonyme)</i>	Collectif huguenot	Collectif	Assiégés	Collectif	Meurtres	Une morte sur la scène / Récits de morts
<i>Lucrece (Filleul,</i>	Lucrece	Lucrece	Viol	Lucrece	Suicide (poignard)	Récit

1566)						
<i>Jephte</i> (Vesel, 1566)	Jephté / Iphis	Jephté	Annonce du sacrifice	Iphis (Jephté, Storgé)	Sacrifice	Récit
<i>Jephté</i> (Chrestien, 1567)	Jephté / Iphis	Jephté	Annonce du sacrifice	Iphis (Jephté, Storgé)	Sacrifice	Récit
Porcie (Garnier, 1568)	Porcie	Porcie	Mort de Brutus	Porcie	Suicide (charbons)	Porcie : récit En scène : annonce du suicide de la nourrice (effectif ?)
Panthée (Guersens, 1571)	Panthée	Panthée	Désirs masculins / Mort de l'époux	Panthée	Suicide (épée, puis idem Eunuques)	Récit
Antigone (Jean- Antoine de Baïf, 1572)	Antigone	Antigone	Tyrannie de Créon	Antigone, Hémon, Eurydice,	Suicides (pendaison, épée)	Récits
<i>Saül Le Furieux</i> (Jean de La Taille, 1572)	Saül	Saül	Fureur, meurtre des enfants	Saül (et écuyer)	Suicide (épée)	Récit
<i>La Famine</i> (Jean de La Taille, 1573)	Rezefe, Mérobe	David	Famine	Enfants / Rezefe/ Mérobe	Sacrifice / Deuil / Suicide	Récit des sacrifices et du suicide de Rézèfe / Annonce du suicide de Mérobe
<i>Daire</i> (Jacques de La Taille, 1573)	Daire	Daire	Vaincu par Alexandre, deuil de l'épouse, mère et fille enlevées	Daire	Meurtre (conjuración)	Récit
<i>Alexandre</i> (Jacques de La Taille, 1573)	Alexandre	Alexandre	Annonce de la conjuración	Alexandre	Meurtre (conjuración , poison)	Vient mourir sur scène / récit du suicide de Sigambre (étranglée)
<i>Hippolyte</i> (Garnier, 1573)	Phèdre ?	Phèdre	Adultères de Thésée, amour interdit d'Hippolyte	Hippolyte	Meurtre / Suicides (épée)	Annonce du suicide de la nourrice ; Récit de la mort de Thésée ; Phèdre se tue sur scène
Cornélie (Garnier, 1574)	Cornélie	Cornélie	Mort de Pompée, suicide de Scipion	Cornélie	Mort de Pompée, Suicide de Scipion (épée)	Récits de mort de Pompée et du suicide de Scipion ; annonce du

						suicide de Cornélie
<i>Roy Kanut</i> (Anonyme, 1575)	Kanut	Kanut	Mort des trésoriers, annonce de la conjuration	Kanut / Eldes la reine	Meurtre (conjuration) / Suicide (épée)	En scène : roi et proches tués ; la reine annonce sa mort, voire se tue sur les derniers vers
<i>Coligny</i> (Chantelouve, 1575)	Coligny	Roi ?	Tentative de conjuration	Coligny	Assassinat	Récit
<i>Pharaon</i> (Chantelouve, 1577)	Pharaon	Moïse (Térinisse)	Rejeté par Pharaon (peur de Térinisse)	Pharaon (Térinisse)	Mort (Deuil de Térinisse)	Récit à Térinisse
<i>Marc-Antoine</i> (Garnier, 1578)	Marc Antoine / Cléopâtre	Marc-Antoine	Trahison (supposée) puis mort (supposée) de Cléopâtre donc suicide (épée)	Cléopâtre	Deuil d'Antoine, captivité donc suicide	En scène : Antoine annonce voire se suicide en scène ; Cléopâtre se suicide sur scène
<i>La Troade</i> (Garnier, 1579)	Hécube, collectif	Hécube	Sacrifices d'Astyanax, Polyxène, mort de Polydore	Polymestor	Assassinat des enfants, énucléation	Double récit (chœur pendant, puis Polymestor après le crime)
<i>Adonis</i> (Le Breton, 1579)	Adonis	Mars	Adultère de Venus	Adonis / Venus	Assassinat / Deuil	Récit de Silvain à Montan
<i>Pompée</i> (Anonyme, 1579)	Corneille	Pompée	Mort	Corneille	Deuil	Récit de la mort de Pompée
<i>Antigone</i> (Garnier, 1580)	Antigone	Jocaste	Mort des deux frères, donc suicide de Jocaste	Antigone	Tyrannie de Créon : suicide ; puis mort d'Hémon, Eurydice	Suicide de Jocaste en scène ; récits de la mort d'Hémon et Antigone à Eurydice ; récit de la mort d'Eurydice à Créon
<i>Holoferne</i> (d'Amboise, 1580)	Judith	Judith et les Hébreux	Tyrannie d'Holoferne	Holoferne	Assassinat	Ellipse, puis Judith revient avec la tête
<i>Pucelle de Dom Rémy</i> (Fronton du	Jeanne	Français	Domination anglaise	Jeanne	Captivité, procès puis mort sur le bûcher	Récit

<i>Duc, 1581)</i>						
<i>Regulus</i> (Beaubrueil, 1582)	Regulus			Regulus	Captivité, envoi au sénat, puis supplice à Carthage (paupières cousues)	Sur scène
<i>Meleagre</i> (Bousy, 1582)	Althée	Althée	Meurtre des frères par son fils Méléagre	Méléagre / Althée	Infanticide / Suicide de la mère (puis nourrice et Enée)	Infanticide symbolisé sur scène (bois brûlé) ; Suicides d'Althée, de la nourrice, d'Enée a priori sur scène
<i>Les Juifves</i> (Garnier, 1583)	Collectif	Les Juifves	Tyrannie de Nabuchodonoso r	Sédécie (Les Juifves)	Mort des enfants, énucléation	Récit par le prophète

NOTE : Nous procédons évidemment à une simplification des différentes intrigues, dont nous ne tirons que les fils principaux. Ce tableau n'a pas d'autre ambition que de donner une image synthétique des différentes combinaisons entre les renversements que nous avons pu étudier. Il pourra également donner certains points de repère au lecteur, au niveau de l'intrigue ainsi que pour ce qui est de la scénographie.

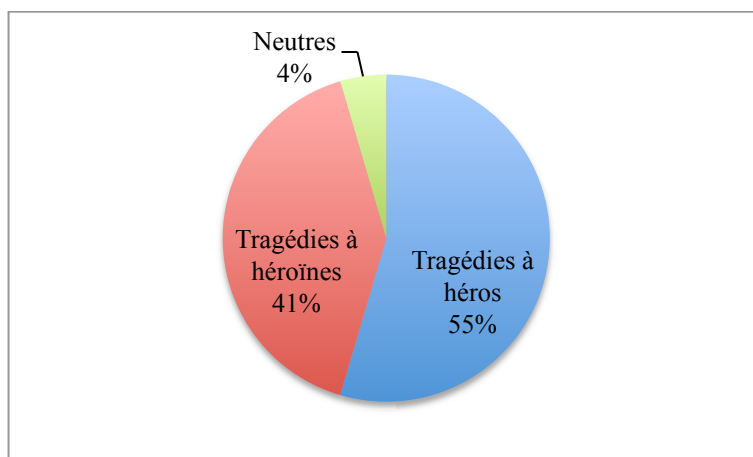
Rappelons que nous avons distingué deux configurations majeures des tragédies :

- la victime du renversement 1 reste la victime du renversement, qui se poursuit alors en 1 bis (typiquement le suicide)
- la victime change : soit la victime du renversement 1 devient bourreau de la victime du renversement 2 (vengeance), soit un premier renversement a lieu en entier dans la pièce (Marc-Antoine qui chez Garnier est vaincu, pense que Cléopâtre le trahit, puis qu'elle est morte, donc il se suicide) et en engendre un second (Cléopâtre qui est de ce fait, vaincue, isolée, et en deuil, se suicide).

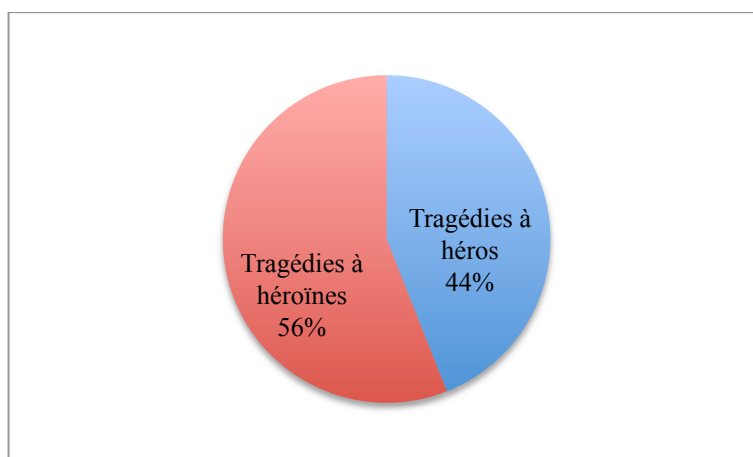
ANNEXE 3 : STATISTIQUES

A. Héros et héroïnes

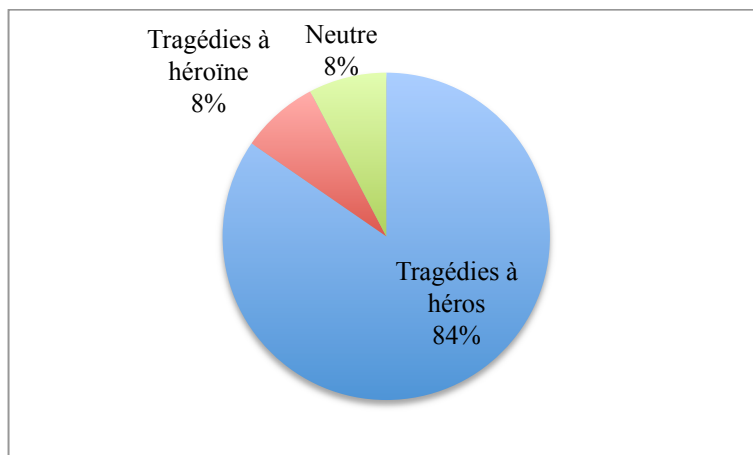
1. Dans le corpus entier



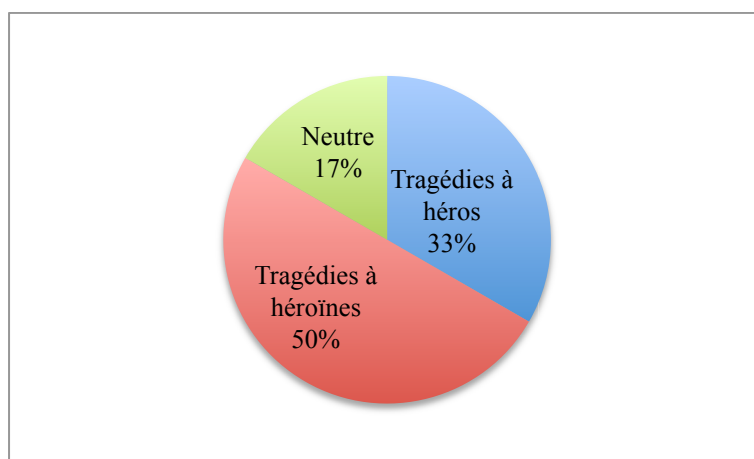
2. Dans les tragédies à sujet antique



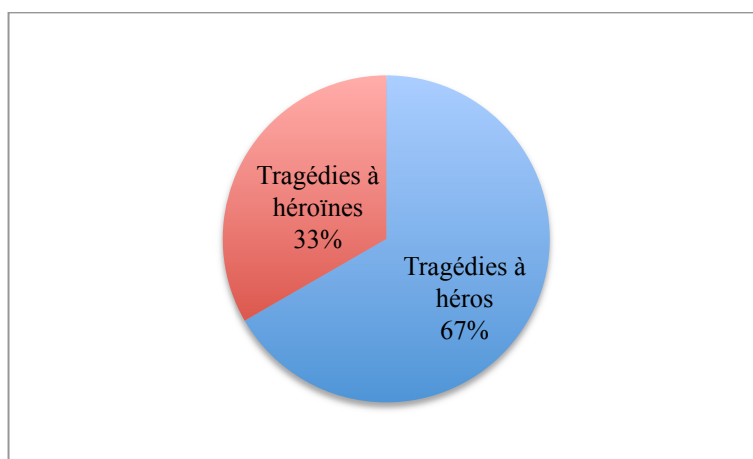
3. Dans les tragédies bibliques



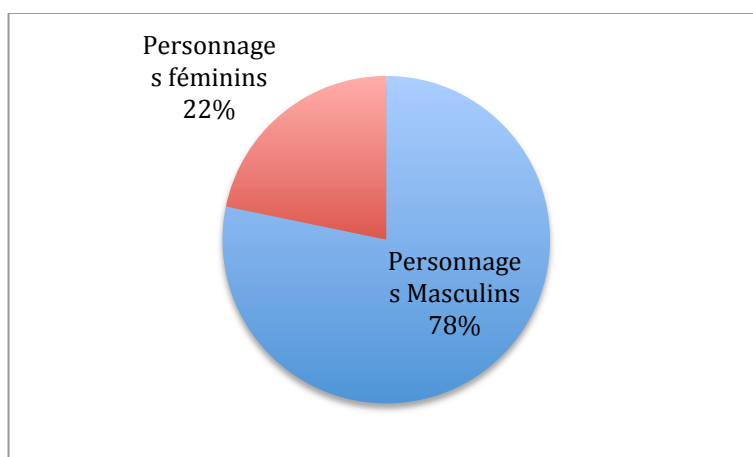
4. Dans les tragédies à sujet « autres »



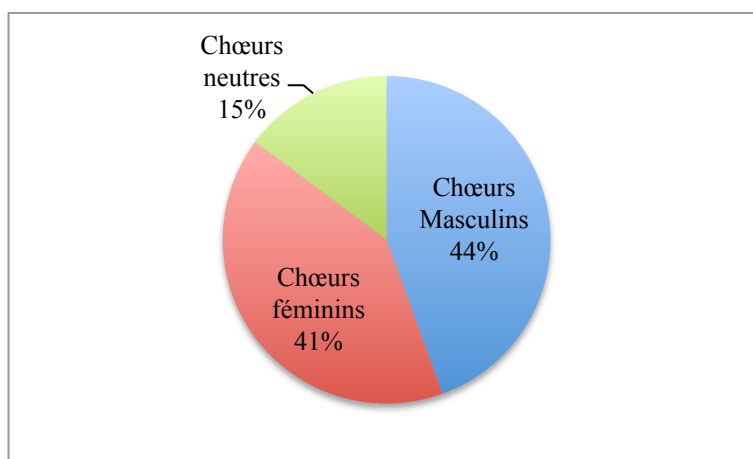
5. Dans les tragédies néolatines



B. Répartition des personnages dans leur ensemble



C. Les chœurs



BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

PREMIÈRES PUBLICATIONS DES TRAGÉDIES ET ÉDITIONS DE RÉFÉRENCE

- AMBOISE Adrien (d'), *Holoferne. Tragedie sacree extraicte de l'histoire de Judith*, Paris, Abel l'Angelier, 1580. [Consulté en ligne le 24/05/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71923s>].
- ANONYME, *La Tragédie du sac de Cabrières. Tragédie inédite en vers français du XVI^e siècle*, éd. F. Benoît et J. Vianey, Marseille, Institut Historique de Provence, 1927.
- ANONYME, *La Tragedie Françoisse du Bon Kanut, Roy de Dannemarch* [1575], éd. R. Gimenez, Ch. Lauvergnat-Gagnière et P. Gondret, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1989.
- ANONYME, *Tragédie nouvelle appelée Pompée en laquelle se voit la mort d'un grand Seigneur, faite par une malheureuse trahison*, Lausanne, François Le Preux, 1579. [Consulté en ligne le 31/05/2017. URL : <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-9696>].
- BAÏF Jean-Antoine (de), *Antigone*, dans *Les Jeux de Jan Antoine de Baif a Monseigneur le duc d'Alençon*, Paris, Lucas Breyer, 1572.
- BAÏF Lazare (de), *Tragedie de Sophocles intitulee Electra, contenant la vengeance et l'inhumaine et trespiteuse mort d'Agamemnon Roy de Mycenes la grand, faicte par sa femme Clytemnestra, et son adulateur Egistus. Ladicta Tragedie traduite du grec de Sophocles en rythme Françoisse, ligne pour ligne, et vers pour vers ; en faveur et commodite des amateurs de lune et lautre langue*, Paris, Estienne Rosset, 1537. [Consulté en ligne le 07/08/2015. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70050z>].
- BEAUBREUIL Jean (de), *Regulus : tragédie dressée sur un fait des plus notables qu'on puisse trouver en toute l'histoire romaine, par Jehan Debeaubreuil, Advocat au Siege Presidial de Lymoges*, Limoges, Gugues Barbou, 1582. [Consulté en ligne le 08/07/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70335w>].
- BÈZE Théodore (de), *Abraham sacrifiant. Tragedie françoise. Auteur Theodore de Beze, natif de Vezelay en Bourgongne*, Genève, Conrad Badius, 1550. [Consulté en ligne le 14/02/2015. URL : <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-12694>].
- BOCHETEL Guillaume, *La Tragedie d'Euripide nommée Hecuba*, Paris, Robert Estienne, 1550. [Consulté en ligne le 10/01/2017. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k122863w>].
- BOUNIN Gabriel, *La Soltane, tragédie par Gabriel Bounin, lieutenant de Chasteau-rous en Berry*, Paris, G. Morel, 1561. [Consulté en ligne le 10/05/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71728z>].
- BOUSY Pierre (de), *Meleagre, tragedie françoise de Pierre de Bousy, tournysien. A Monseigneur d'Ysancourt et du Becquerel, Gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roy, Capitaine d'une vieille compagnie Françoisse, et Lieutenant pour monseigneur Doés ville et chasteau de Caen*, Caen, Pierre le Chandelier, 1582. [Consulté en ligne le 08/06/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70626r>].
- CHANTELOUVE Jean-François (de), *La Tragédie de feu Gaspar de Colligni, jadis amiral de France, contenant ce qui advint à Paris le 24 aoust 1572, avec le noms des personnages, par François de Chantelouve, Gentilhomme Bourdelois, et Chevalier de l'Ordre de*

- Saint Jehan de Hierusalem*, s. l., s. n., 1575. [Consulté en ligne le 08/07/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57343068>].
- , *Tragédie de Pharaon et autres œuvres poétiques, contenant hymnes, divers sonnets et chansons, par François de Chantelouve, Gentilhomme bourdelou chevalier de l'ordre de Saint Jean de Ierusalem*, Paris, Nicolas Bonfons, 1577. [Consulté en ligne le 08/07/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k706242>].
- CHRESTIEN Florent, *Jephthe, ou le veu, tragedie tiree du Latin de George Buchanan, prince des poetes de nostre siecle*, Orléans, Loys Rabier, 1567.
- DES MASURES Louis, *Tragedies Saintes. David combattant, David triomphant, David fugitif par Louïs Des-Masures Tournisien*, Genève, François Perrin, 1566. [Consulté en ligne le 15/02/2015. URL : <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-6209>].
- FILLEUL Nicolas, *Achille, tragedie Françoise de Nicolas Filleul Normand, qui a este jouee publicquement au College de Harcourt le 21 Decembre 1563*, Reims, Thomas Richard, 1563. [Consulté en ligne le 11/11/2017. URL : <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10198202.html>].
- , *La Lucrèce dans Les Théâtres de Gaillon à la Royne. Par Nicolas Filleul de Rouen*, Rouen, G. Loyselet, 1566. [Consulté en ligne le 14/02/2015. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1177287>].
- FRONTON DU DUC, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy*, éd. J. Barnet [1581], Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- GARNIER Robert, *Antigone, ou la piété, tragedie de Rob. Garnier conseiller du Roy, et de Monseigneur frere unique de sa Majesté, Lieutenant general Criminel au siege Presidial et Senechaussee du Mayne*, Paris, Mamert Patisson et Robert Estienne, 1580. [Consulté en ligne le 08/07/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70809q>].
- , *Cornélie, tragedie de Rob. Garnier conseiller du Roy au siege Presidial et Senechaussee du Maine*, Paris, Robert Estienne, 1574. [Consulté en ligne le 08/07/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70810x>].
- , *Hippolyte, Tragedie de Robert Garnier conseiller du Roy au siege Presidial et Senechaussee du Maine*, Paris, Robert Estienne, 1573. [Consulté en ligne le 17/06/2018. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15140338>].
- , *La Troade, tragedie de Rob. Garnier, conseiller du Roy et de Monseigneur Frere Unique de sa Majesté, Lieutenant general Criminel au siege Presidial et Senechaussee du Mayne*, Paris, Mamert Patisson et Robert Estienne, 1579. [Consulté en ligne le 22/02/2015. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70808c>].
- , *Marc-Antoine, tragédie en cinq actes*, Paris, Mamert Patisson, 1578.
- , *Les Juifves, Tragedie de Robert Garnier conseiller du Roy et de monseigneur frere unique de sa Majesté, Lieutenant general Criminel au siege Presidial et Senechaussee du Maine*, Paris, Mamert Patisson, 1583. [Consulté en ligne le 25/10/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k708745>].
- , *Porcie, tragedie Françoise representant la cruelle et sanglante saison des guerres Civiles de Rome : propre et convenable pour y voir depeincte la calamité de ce temps, par R. Garnier Fertenois, Advocat en la cour de Parlement à Paris. [A Estienne Potier, Seigneur de la Terrace, de saint Elix etc. Conseiller du Roy, et premier Maistre des Requestes de l'hostel dudict Seigneur]*, Paris, Robert Estienne, 1568. [Consulté en ligne le 16/02/2015. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k708071>].
- Notre édition de référence pour l'ensemble des tragédies est la dernière édition complète revue par l'auteur :
- GARNIER Robert, *Les Tragedies de Robert Garnier, conseiller du Roy, Lieutenant general Criminel au siege Presidial et Senechaussee du Maine. Au Roy de France et de*

- Polongne, Paris, Mamert Patisson et Robert Estienne, 1585. [Consulté en ligne le 17/06/2018. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86256333>].
- GRÉVIN Jacques, *Cesar* dans *Le Theatre de Jaques Grevin de Clermont en Beauvaisis, avec le second livre de l'Olimpe et de la Gelodacrye*, Paris, V. Sertenas et G. Barbe, 1562. [Consulté en ligne le 29/10/2015. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71938t>].
- GUERSENS Caye Jules (de), *Panthee. Tragedie, prise du Grec de Xenophon. Mise en ordre par Caye Jule de Guersens*, Poitiers, Marnef et Bouchet, 1571. [Consulté en ligne le 06/12/2018. URL : https://books.google.fr/books?id=zy8_AQAAMAAJ].
- JODELLE Étienne, *Cleopatre captive* dans *Les Œuvres et Meslanges Poétiques d'Estienne Jodelle, sieur du Lymodin. Premier volume*, Paris, N. Chesneau et M. Patisson, 1574. [Consulté en ligne le 20/05/2009. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k719395/f462.image>].
- , *Didon se sacrifiant* dans *Les Œuvres et Meslanges Poétiques d'Estienne Jodelle, sieur du Lymodin. Premier volume*, Paris, N. Chesneau et M. Patisson, 1574. [Consulté en ligne le 20/05/2009. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k719395/f520.item>].
- LA PÉRUSE Jean Bastier (de), *Medee et autres diverses poesies*, Poitiers, Marnef et Bouchet, s. d. [Consulté en ligne le 17/06/2018. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86184881>].
- LA TAILLE Jean (de), *Saül le furieux, tragedie prise de la Bible, faicte selon l'art et à la mode des vieux Autheurs tragiques, plus une remonstrance faicte pour le Roy Charles IX à tous ses subjects, à fin de les encliner la paix, avec Hymnes, Cartels, Epitaphes, Anagrammatismes, et autres œuvres d'un mesme Auteur*, Paris, Frédéric Morel, 1572. [Consulté en ligne le 15/12/2010. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71364q>].
- , *La Famine ou les Gabéonites, tragedie prise de la Bible et suivant celle de Saül, ensemble plusieurs autres œuvres poétiques de Jehan de la Taille de Bondaroy gentilhomme du pays de Beauce, et de feu Jacques de La Taille son frère, desquelles œuvres l'ordre se void en la prochaine page*, Paris, Frédéric Morel, 1573. [Consulté en ligne le 15/12/2010. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5734760f>].
- LA TAILLE Jacques (de), *Daire*, dans *ibid.*
- , *Alexandre*, dans *ibid.*
- LE BRETON Gabriel, *Adonis, tragedie françoise de Gabriel Le Breton Nivernois, Seigneur de la Fon*, Paris, Abel l'Angelier, 1579.
- Notre édition de référence est celle de 1611, considérée comme la plus correcte :
- LE BRETON Gabriel, *Adonis, tragedie françoise de Gabriel Le Breton Nivernois, Seigneur de la Fon. Reveu et corrigé de nouveau par le mesme auteur* [1^{ère} éd : 1579], Rouen, Raphaël du Petit Val, 1611. [Consulté en ligne le 08/07/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5628858f>].
- PHILONE Messer, *Josias, tragédie de M. Philone. Traduite d'Italien en Français. Vray miroir des choses advenues de nostre temps*, Genève, François Perrin, 1566.
- L'édition de 1566 présentant une lacune de 100 vers, nous avons utilisé :
- PHILONE Messer, *Josias. Tragedie de M. Philone. Vray miroir des choses advenues de nostre temps*, Genève, Gabriel Cartier et Claude d'Augy, 1583. [Consulté en ligne le 08/07/2016. URL : <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-6491>].
- RIVAUDEAU André (de), *Aman. Tragedie sainte tirée du VII chapitre d'Esther, livre de la Sainte Bible. A Janne de Foix, Tres illustre et Tres-vertueuse, Royne de Navarre*, dans *Les Œuvres d'André de Rivaudeau Gentilhomme de Poitou*, Poitiers, Nicolas Logerays,

- 1566, p. 1-80. [Consulté en ligne le 24/05/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83313h/f18.image>].
- ROILLET Claude, *Tragédie françoise de Philanire, femme d'Hippolyte*, Paris, Nicolas Bonfont, 1577. [Consulté en ligne le 14/02/2015. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71010z>].
- , *Claudii Roilleti Belnensis varia poemata*, Paris, Gulielmum Iulianum, 1556. [Consulté en ligne le 17/06/2018. URL : https://books.google.fr/books?id=_mRUAAAACAAJ].
- SAINT-GELAIS Mellin (de), *Sophonisba, tragedie tresexcellente 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*, Paris, P. Danfrie et R. Breton, 1559. [Consulté en ligne le 14/02/2015. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70352g>].
- SÉBILLET Thomas, *L'Iphigene d'Euripide poete tragiq : tourné de Grec en François par l'Auteur de l'Art Poétique, dédié à Monsieur Jan Brinon, Seigneur de Villénes, et Conseiller du Roy nostre Sire en sa Court de Parlement à Paris*, Paris, Gilles Corrozet, 1549. [Consulté en ligne le 20/06/2016. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k87079596>].
- TOUTAIN Charles, *La Tragedie d'Agamemnon, avec deus livres de chants de Philosophie et d'Amour, par Charles Toutain. A tresreverend et illustre Prêlat Monseigneur Gabriel le Veneur, Evesque d'Evreus*, Paris, Martin Le Jeune, 1557. [Consulté en ligne le 22/06/2018. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8618489f>].
- VESEL Claude, *La Tragedie de Jephthe, traduite du latin de George Buchanan Escossois par Claude de Vesel gentilhomme François*, Paris, Robert Estienne, 1566. [Consulté en ligne le 16/02/2015. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k700608>].

Nous comptons dans notre corpus élargi ces trois tragédies :

- BUCHANAN George, *Iephthes, siue uotum, tragoedia, auctore Georgio Buchanano Scoto*, Paris, Guillaume Morel, 1554. [Consulté en ligne le 28/02/2011. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k52289m>].
- , *Baptistes, siue calumnia, tragoedia auctore Georgio Buchanano Scoto*, Londres, Vautrollier, 1577.
- MURET Marc-Antoine, *Iulius Caesar dans Iuuenilia*, Paris, Veuve Maurice de La Porte, 1552. [Consulté le 28/02/2011. URL : <http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=698>].

AUTRES ÉDITIONS CONSULTÉES

- BAÏF Jean-Antoine (de), *Euvres en Rime de Jan Antoine de Baïf secretaire de la Chambre du Roy*, tome 3, éd. Ch. Marty-Laveaux, Paris, Alphonse Lemerre, 1886.
- , *Œuvres Complètes. IV. Euvres en rime. Troisième partie. Les Jeux. Vol. 2. Antigone*, éd. M. Mund-Dopchie et J. Vignes, Paris, Champion, 2016.
- BAÏF Lazare (de), *Tragedie de Sophoclès intitulee Electra*, éd. F. Fassina, Vercelli, Mercurio, 2012.
- Baptiste ou la calomnie, tragedie traduite du latin de Buchanan par Pierre de Brinon*, Rouen, J. Osmont, 1613. [Consulté le 01/03/2011. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k700639>].
- BÈZE Théodore (de), *Abraham sacrifiant*, éd. K. Cameron, K. M. Hall, F. Higman, Genève, Droz, 1967.

- , *Abraham sacrifiant. Tragedie Française*, éd. M. Soulié et J.-D. Beaudin, Paris, Champion, 2006.
- BOCHETEL Guillaume, *La tragedie d'Euripide, nommee Hecuba*, éd. F. Fassina, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- BUCHANAN George, *Tragedies*, éd. P. Sharratt et P. G. Walsh, Edinburgh, Scottish academic press, 1983.
- CHRESTIEN Florent, *Jephte, tragedie traduite du latin de George Buchanan Escossois par Fl. Ch. [1567]*, Paris, Robert Estienne, 1573. [Consulté en ligne le 01/03/2011. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71008d>].
- DES MASURES Louis, *Tragédies Saintes. David Combattant. David triomphant. David Fugitif*, éd. Ch. Comte, Paris, A. G. Nizet, 1932.
- FERRADOU Carine, *Traduction et commentaire des deux tragédies sacrées latines de George Buchanan, Jephte et Baptiste*, thèse sous la direction d'Henri Lamarque, Université de Toulouse Le Mirail, 2001.
- GARNIER Robert, *Antigone ou la piété*, éd. J.-D. Beaudin, Paris, Champion, 1997.
- , *Cornélie*, éd. J.-C. Ternaux, Paris, Champion, 2002.
- , *La Troade*, éd. J.-D. Beaudin, Paris, Champion, 1999.
- , *Les Juives*, éd. M. Jeanneret, Paris, Gallimard, 2007.
- , *Marc-Antoine. Hippolyte*, éd. R. Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1974.
- , *Marc-Antoine*, éd. J.-C. Ternaux, Paris, Garnier, 2010.
- , *Porcie*, éd. J.-C. Ternaux, Paris, Champion, 1999.
- , *Les Tragedies de Robert Garnier, conseiller du Roy et de Monseigneur frere unique de sa Majesté, Lieutenant general Criminel au siege Presidial et Senechaussee du Maine. Au Roy de France et de Polongne*, Paris, Mamert Patisson et Robert Estienne, 1582. [Consulté en ligne le 17/06/2018. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k990549b>].
- , *Les Tragedies de Robert Garnier, conseiller du Roy, Lieutenant general Criminel au siege Presidial et Senechaussee du Maine. Au Roy de France et de Polongne*, Tholose, Pierre Jagourt, 1588. [Consulté en ligne le 17/06/2018. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6586987h>].
- GRÉVIN Jacques, *César*, éd. E. Ginsberg, Genève/Paris, Droz/Minard, 1971.
- , *César*, éd. J. Foster, Paris, A.G. Nizet, 1974.
- JODELLE Étienne, *Œuvres Complètes*, éd. E. Balmas, Paris, Gallimard, 1968 (deux tomes).
- , *Cléopâtre captive*, éd. K. M. Hall, Exeter, University of Exeter, 1979.
- , *Cléopâtre captive*, éd. F. Charpentier, J.-D. Beaudin et J. Sanchez, Mugron, J. Feijóo, 1990.
- , *Théâtre complet. III, Didon se sacrifiant*, éd. J.-C. Ternaux, Paris, Champion, 2002.
- LA PÉRUSE Jean Bastier (de), *La Medee et autres diverses Poësies*, dans *Le Theatre des Tragedies Françaises*, Rouen, David du Petit Val, 1615.
- , *Medee* (s. d.), dans *Œuvres Poétiques*, éd. G. des Seguius, Genève, Slatkine Reprints, 1867, p. 12-76. [Consulté en ligne le 19/10/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4479g/f6.image>].
- , *Médée*, éd. M.-M. Fragonard et J. Coleman, Mugron, J. Feijóo, 1990.
- LA TAILLE Jean (de), *Saül le Furieux*, dans *Tragédies*, éd. E. Forsyth, Paris, STFM, 1968.
- , *La Famine ou les Gabéonites*, dans *Tragédies*, éd. E. Forsyth, Paris, STFM, 1968.
- La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. 1 (1550-1561)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 1989. Contient :
- BÈZE Théodore (de), *Abraham sacrifiant*, éd. P. de Capitani, p. 1-54.
 - JODELLE Étienne, *Cléopâtre Captive*, éd. E. Balmas, p. 55-117.

- LA PÉRUSE Jean Bastier (de), *Médée*, éd. M. Dassonville, p. 119-173.
 - TOUTAIN Charles, *Agamemnon*, éd. M. Dassonville, p. 175-235.
 - SAINT-GELAIS Mellin (de), *Sophonisba*, éd. L. Zilli, p. 237-294.
 - BOUNIN Gabriel, *La Sultane*, éd. M. Dassonville, p. 295-368.
- La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. 2 (1561-1566)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 1989. Contient :
- GRÉVIN Jacques, *Cesar*, éd. M. Mazzocchi Doglio, p. 1-52.
 - FILLEUL Nicolas, *Achille*, éd. J. O. Moses, p. 53-123.
 - ROILLET Claude, *Philanire*, éd. D. Mauri, p. 125-214.
 - DES MASURES Louis, *Tragedies saintes. David Combattant, David Fugitif, David Triomphant*, éd. M. Dassonville, p. 215-441.
- La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. 3 (1566-1567)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 1989. Contient :
- RIVAudeau André (de), *Aman*, éd. R. Reynolds Cornell, p. 1-86.
 - M. PHILONE, *Josias*, éd. R. Gorris, p. 87-202.
 - ANONYME, *Tragédie du sac de Cabrières*, éd. D. Boccassini, p. 203-278.
 - FILLEUL Nicolas, *Lucrece*, éd. M. Dassonville, p. 279-320.
 - VESEL Claude (de), *Jephté*, éd. P. de Capitani, p. 321-405.
 - CHRESTIEN Florent, *Jephté ou le Vœu*, éd. D. Boccassini, p. 407-489.
- La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. 4 (1568-1573)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 1992. Contient :
- GARNIER Robert, *Porcie*, éd. S. Turzio, p. 1-85.
 - GUERSENS Jules Caye (de), *Panthée*, éd. E. Balmas, p. 87-132.
 - LA TAILLE Jean (de), *Saül le furieux*, éd. L. Kreyder, p. 177-268.
 - LA TAILLE Jacques (de), *Daire*, éd. M. G. Longhi, p. 269-350.
 - LA TAILLE Jacques (de), *Alexandre*, éd. M. G. Longhi, p. 351-436.
 - LA TAILLE, Jean (de), *Saül le furieux*, éd. L. Kreyder, p. 177-268.
- La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. 5 (1573-1575)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 1993. Contient :
- BAÏF Jean-Antoine (de), *Antigone*, éd. S. Maser, p. 1-69.
 - GARNIER Robert, *Hippolyte*, éd. S. Ferrari, p. 71-185.
 - GARNIER Robert, *Cornélie*, éd. S. Turzio, p. 187-262.
 - LA TAILLE Jean (de), *La Famine*, éd. L. Kreyder, p. 263-339.
 - JODELLE Étienne, *Didon se sacrifiant*, éd. M. Miotti, p. 341-430.
- La Tragédie à l'époque d'Henri III. 1 (1574-1579)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 1999. Contient :
- ANONYME, *La Tragédie françoise du bon Kanut roy de Dannemarch (1575)*, éd. C. Lauvergnat-Gagnière, p. 1-84.
 - CHANTELOUVE François (de), *La Tragédie de feu Gaspard de Colligny iadis admiral de France, contenant ce qui advint à Paris le 24 d'août 1572 (1575), avec le nom des personnages*, éd. L. Wolfe et M. Meijer, p. 85-149.
 - CHANTELOUVE François (de), *Pharaon (1576)*, éd. L. Wolfe et M. Meijer, p. 151-216.
 - GARNIER Robert, *Marc-Antoine (1578)*, éd. Ch. Mazouer, p. 217-320.
 - GARNIER Robert, *La Troade (1579)*, éd. Ch. Mazouer, p. 321-435.
 - LE BRETON Gabriel, *Adonis (1579)*, éd. M. Bensî, p. 437-487.
- La Tragédie à l'époque d'Henri III. 2 (1579-1582)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 2000. Contient :
- ANONYME, *Pompée (1579)*, éd. E. Ginsberg, p. 1-60.
 - GARNIER Robert, *Antigone (1580)*, éd. Ch. Mazouer, p. 61-189.
 - D'AMBOISE Adrien (de), *Holoferne (1580)*, éd. G. Cultrera, p. 191-267.

- FRONTON DU DUC, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Remy* (1581), p. 269-381.
- BEAUBREUIL Jean (de), *Regulus* (1582), éd. J. Morgante, p. 439-518.
- La Tragédie à l'époque d'Henri III. 3 (1583-1584)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 2002.
- Contient :
 - BOUSY Pierre (de), *Méléagre* (1582), éd. L. Zilli, p. 1-62.
 - GARNIER Robert, *Les Juives* (1583), éd. B. Gallina, p. 243-344.
- MURET Marc-Antoine, *Julius Caesar*, dans *Iuuenilia*, éd. V. Leroux, Genève, Droz, 2009.
- RIVAudeau André (de), *Aman. Tragédie sainte*, éd. K. Cameron, Genève, Droz, 1969.
- TOUTAIN Charles, *Agamemnon*, éd. T. Peach, Exeter, University of Exeter, 1988.

AUTRES TEXTES CITÉS

Sources antiques

- ARISTOTE, *La Poétique*, éd. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980.
- , *Poétique*, éd. M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990.
- , *Poétique*, éd. B. Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- , *La Poétique*, éd. G. Lambin, Paris, L'Harmattan, 2008.
- , « De la divination dans le sommeil », dans *Petits traités d'histoire naturelle*, éd. P.-M. Morel, Paris, Flammarion, 2000.
- CICÉRON, *De divinatione*, trad. J. Kany-Turpin, Paris, Flammarion, 2004.
- DION Cassius, *Histoire romaine*, trad. E. Gros, Paris, Firmin-Didot, 1845-1870.
- EURIPIDE, *Tragédies. Tome II. Hippolyte, Andromaque, Hécube*, éd. L. Méridier, 2^e éd. revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres, 1956.
- , *Hécube*, éd. L. Méridier revue par N. Loraux et F. Rey, Paris, Les Belles Lettres, 1999.
- , *Tragédies. Tome IV. Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Electre*, éd. L. Parmentier et H. Grégoire, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- , *Tragédies. Tome V*, éd. H. Grégoire et L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1950.
- , *Médée*, éd. L. Méridier et alii, Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- HOMÈRE, *Iliade, chants XVII-XXIV*, éd. P. Mazon et H. Monsacré, Paris, Les Belles Lettres, 1998.
- HORACE, *Tome I. Odes et Epodes*, éd. F. Villeneuve, Paris, 5^e éd. revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres, 1954.
- JUSTIN, *Histoire universelle extraite de Trogue Pompée*, éd. J. Pierrot et E. Boitard, tome I, Paris, C.L.F Panckoucke, 1883.
- LUCAIN, *La Pharsale, Tome II. Livres I-V*, éd. A. Bourgery, 3^e éd, Paris, Les Belles Lettres, 1958.
- , *La Pharsale, Tome II. Livres I-V*, éd. A. Bourgery, 3^e éd, Paris, Les Belles Lettres, 1962.
- , *La Pharsale, Tome III. Livres VI-IX*, éd. A. Bourgery et M. Ponchont, Paris, Les Belles Lettres, 1948.
- OVIDE, *Les Fastes, Tome I. Livres I-III*, éd. R. Schilling, Paris, Les Belles Lettres, 1992.
- , *Héroïdes*, éd. H. Bornecque et M. Prévost, revue par D. Porte, Paris, Les Belles Lettres, 2005.
- , *Métamorphoses*, éd. O. Sers, Paris, les Belles Lettres, 2016.
- PLATON, *La République*, trad. É. Chambry, Paris, Gallimard, 1992.
- PLUTARQUE, *Vies des hommes illustres*, trad. J. Amyot, éd. G. Walter, Paris, Gallimard, 1951 (deux tomes).

- , *Vies. Tome IX. Alexandre-César*, trad. R. Flacelière et É. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1975.
- , *Vies. XIV. Dion-Brutus*, trad. R. Flacelière et É. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- , *Vies. Tome XIII. Démétrios-Antoine*, trad. R. Flacelière et É. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 2013.
- SÉNÈQUE, *Tragédies. Œdipe, Les Phéniciennes I et II, Médée, Hercule Furieux, Phèdre, Thyeste, Les Troyennes, Agamemnon*, éd. F.-R. Chaumartin et O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2013.
- [PSEUDO-]SÉNÈQUE, *Hercule sur l'Oeta*, trad. F.-R. Chaumartin, dans *Tragédies. Tome III*, Paris, Les Belles Lettres, 1999.
- QUINTE-CURCE, *Histoire d'Alexandre le Grand*, éd. V. Crépin, Paris, Librairie Garnier Frères, 1932, tome II.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980 (sept tomes).
- SOPHOCLE, *Antigone*, éd. A. Dain et P. Mazon, revue par Jean Irigoin, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- , *Tragédies. Tome I. Ajax, Antigone, Œdipe-Roi, Electre*, éd. P. Masqueray, 3^e éd., Paris, Les Belles Lettres, 1940.
- SUÉTONE, *Vie des douze Césars. Tome I, César – Auguste*, Paris, Les Belles Lettres, 1954.
- TITE-LIVE, *Histoire Romaine. Tome I. Livre 1*, éd. J et G. Baillet, 6^e éd. revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres, 1958.
- VALÈRE Maxime, *Faits et dits mémorables. Tome I.*, trad. R. Combès, Paris, Les Belles Lettres, 1995.
- VIRGILE, *Énéide*, éd. O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2015.
- XÉNOPHON, *Cyropédie. Tome III*, trad. E. Delebecque, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

Textes de poétique et de rhétorique

- BOILEAU, *L'Art poétique*, dans *Satires, Epîtres, Art poétique*, éd. J.-P. Colinet, Paris, Gallimard, 1985, p. 225-258.
- DANTE Alighieri, « Epistole XIII », dans *Le Opere Latine*, éd. L. Cogliervina, R. J. Lokaj, G. Savino, Roma, Salerno Editrice, 2005, p. 681-735.
- EVANZIO, *De Fabula*, éd. G. Cupaiuolo, Napoli, Loffredo editore, 1992.
- EVANTHI, *De Fabula et Excerpta Comoedia*, éd. B. Bureau et Ch. Nicolas, mis en ligne le 25-04-2012. [Consulté en ligne le 10/01/2017. URL : <http://hyperdonat.humanum.fr/editions/html/DonEva.html>].
- GOYET Francis (éd.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1990.
- LAUDUN d'Aigaliers Pierre, *L'Art poetique françois, de Pierre Delaudun Daigaliers, divisé en cinq livres*, Paris, A. du Breuil, 1598. [Consulté en ligne le 29/11/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k700519>].
- , *L'Art poétique françois*, éd. J.-C. Monferran, Paris, STFM, 2000.
- LAWTON Harold Walter (éd.), *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory* [1949], Manchester, Manchester University Press, 1972.
- LEBEL Maurice, *Josse Bade, dit Badius (1462-1535). Préfaces de Josse Bade (1462-1535)*, Louvain, Peeters, 1988.
- LEBLANC Paulette (éd.), *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, A.G. Nizet, 1972.
- LEROUX Virginie et SÉRIS Émilie (dir.), *Théories poétiques néo-latines*, Genève, Droz, 2018.

- MONFERRAN Jean-Charles (dir.), *La Muse et le Compas : poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- PELETIER du Mans Jacques, *L'Art Poétique d'Horace, traduit en Vers François par Jacques Peletier du Mans, reconnu par l'auteur depuis la premiere impression*, Paris, M. Vascosan, 1545. [Consulté en ligne le 19/10/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k705134>].
- , *L'Art Poétique de Jacques Peletier du Mans, départi an 2 livres*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1555. [Consulté en ligne le 19/10/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86246487>].
- SEBILLET Thomas, *Art poetique françois. pour l'instruction des jeunes studieux et encor peu avancez en la Poësie françoise*, Paris, Gilles Corrozet, 1548. [Consulté en ligne le 27/11/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72408r>].
- VAUQUELIN DE LA FRESNAYE Jean, *L'Art poétique*, éd. G. Pellissier [1885], Paris, Classiques Garnier, 2014.
- WEINBERG Bernard (éd.), *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1950.
- (éd.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970-1974 (quatre volumes).

Divers

- AMYOT Jacques, *Les Troades. Iphigénie en Aulis*, éd. L. de Nardis, Napoli, Bibliopolis, 1996.
- ANDRÉ MISOGYNE, *La Louenge des femmes : invention extraite du commentaire de Pantagruel sus l'Androgyne de Platon*, Lyon, De Tournes, 1551. [Consulté en ligne le 10/04/2018. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70718d>].
- AUBIGNÉ Agrippa (d'), *Les Tragiques*, éd. F. Lestringant, Paris, Gallimard, 1995.
- BEAUJOYEULX Balthazar (de), *Balet comique de la Royne, faict aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse et madamoyselle de Vaudemont sa sœur*, Paris, Adrian le Roy, Robert Ballard, Mamert Patisson, 1582. [Consulté en ligne le 24/06/2018. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1110737>].
- BOCCACE, *Les Femmes illustres. De Mulieribus claris*, éd. V. Zaccaria et J.-Y. Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 2013.
- BRETOG Jean, *Tragédie française à huit personnages*, éd. R. Reynolds-Cornell, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. 4 (1568-1573)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 1992, p. 133-176.
- BRINON Pierre (de), *Baptiste ou la calomnie, tragedie traduite du latin de Buchanan par Pierre de Brinon*, Rouen, J. Osmont, 1613. [Consulté le 01 mars 2011. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k700639>].
- BRISSET Roland, *Le Premier livre du théâtre tragique de Roland Brisset, gentilhomme tourangeau*, Tours, Claude de Montroeil et Jean Richer, 1589. [Consulté en ligne le 10/06/2018. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8539586?rk=42918;4>].
- BUCHANAN George, *Georgii Buchanani Scoti poetae eximii Franciscanus & fratres, quibus accessere varia eiusdem & aliorum poemata quorum & titulos & nomina XVI. indicabit pagina : eiusdem psalmos seorsim non sine accessione excudit*, Basileae Rauracorum, Thomas Guarinus Nervius, [1568]. [Consulté en ligne le 16/01/2018. URL : <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-245>].
- , *Detectio Mariae Reginae Scotorum*, dans *The Tyrannous reign of Mary Stewart. George Buchanan's account*, trad. et éd. W. A. Gatherer, Edinburgh, University Press, 1958, p. 163-180.
- , *A Dialogue on the Law of Kingship among the Scots/De Iure Regni apud Scotos dialogus* [1579], éd. et trad. R. A. Mason et M. S. Smith, Burlington, Ashgate, 2004.

- CALVY DE LA FONTAINE, *L'Antigone de Sophoclès*, éd. M. Mastroianni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.
- CHAMPIER Symphorien, *La Nef des dames vertueuses*, Lyon, J. Arnollet, 1503. [Consulté en ligne le 30/04/2018. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79103w>].
- CRESPIN Jean, *Histoire mémorable de la sécution et saccagement du peuple de Merindol et Cabrières et autre circon-voisins, appelez Vaudois*, sl, sn, 1556. [Consulté le 06/06/2017. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1043725f.r=jean%20crespin>].
- DU BELLAY Joachim, *Les Regrets*, éd. F Roudaut, Paris, Librairie Générale Française, 2002.
- , *L'Olive*, dans *Œuvres complètes*, II, éd. M.-D. Legrand, M. Magnien, D. Ménager et O. Millet, Paris, Champion, 2003.
- DU LAURENS André, *Discours de la conservation de la veue, des maladies melancholiques, des catarrhes, et de la vieillesse. Composez par M. André du Laurens, Medecin ordinaire du Roy, et Professeur de sa Majesté en l'Université de Medecine à Montpellier. reveuz de nouveau et augmentez de plusieurs chapitres*, Paris, Jamet Mettayer, 1597. Consulté en ligne le 19/07/2018. URL : http://www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/medica/resultats/index.php?cote=33505_z&p=1&do=page].
- DU VAIR Guillaume, *De la Constance et consolation ès calamitez publiques*, dans *Traictez philosophiques*, éd. A. Tarrête, Paris, Champion, 2016.
- ÉRASME DE ROTTERDAM, *Les Adages*, dir. J.-C. Saladin, Paris, Les Belles Lettres, 2013 (cinq volumes).
- EVAIN Aurore, GETHNER Perry, GOLDWYN Henriette et alii (éd.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime. Tome I. XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- GARNIER Robert, *Bradamante, tragedcomédie*, Paris, Mamert Patisson, 1582.
- GIRALDI Giambattista Cinzio, *Gli Ecatommiti*, éd. S. Villari, Roma, Salerno, 2012.
- GUICHARD Claude, *Funérailles et diverses manieres d'enseverlir des Romains, Grecs, et autres nations*, Lyon, Jean de Tournes, 1581. [Consulté en ligne le 20/07/2018. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79187r>].
- HABERT François, *Le Temple de Chasteté*, Paris, M. Fezandat, 1549. [Consulté en ligne le 08/07/2017. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k709733>].
- HEYNS Pierre, *Jokebed*, éd. J. Manley et M. Miotti, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III. 3 (1583-1584)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 2002, p. 63-165.
- , *Tragédie sacrée d'Holoferne et Judith*, éd. J. Manley et M. Miotti, dans *ibid.*, p. 167-241.
- JODELLE Étienne, *L'Eugène*, éd. E. Balmas, Milano, Cisalpino, 1955.
- La Bible qui est toute la sainte escriture. En laquelle sont contenus, le Vieil Testament et le Nouveau, translatez en Francoys. Le Vieil, de Lebrieu [...]*, Neuchâtel, Pierre de Vingle, 1535. [Consulté en ligne le 12/02/2017. URL : <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-5690>].
- LECOQ Thomas, *Tragédie de Cain*, éd. N. Clerici Balmas, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III. 2 (1579-1582)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 2000, p. 269-437.
- LEFÈVRE de la Boderie Guy, *Diverses Meslanges Poétiques*, Paris, R. Le Mangnier, 1582, [Consulté le 25/04/2018. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k713710>].
- LE FRANC Martin, *Le Champion des dames* [1485], éd. R. Deschaux, Paris, Champion, 1999 (cinq tomes).
- LE JARS Louis, *Lucelle, tragi-comédie en proze françoise*, Paris, Robert Mangnier, 1576.
- LIPSE Juste, *La Constance*, trad. J. Lagrée, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- LORRIS Guillaume (de), *Le Roman de la Rose*, éd. et trad. A. Strubel, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- MARCONVILLE Jean (de), *De La Bonté et mauvaistié des femmes* [1564], éd. R. A. Carr, Paris, Champion, 2000.

- MATTHIEU Pierre, *Esther*, éd. M. Miotti, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III. 4 (1584-1585)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 2005, p. 211-458.
- , *Vasthi première tragédie*, éd. A. Bettoni, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III. 5 (1586-1589)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 2009, p. 97-234.
- , *Aman seconde tragédie*, éd. R. Reynolds-Cornell, dans *ibid.*, p. 235-396.
- , *La Guisiade*, éd. Tran-Thi-Chat-Thiet, G. Cultrera et M. Miotti, dans *ibid.*, p. 397-522.
- , *Clytemnestre*, éd. M. Mezzetti et M. Miotti, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III. 6 (1589)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 2012, p. 1-110.
- MERMET Claude, *La Tragedie de Sophonisbe Reyne de Numidie, où se verra le desastre qui luy est advenu, pour avoir esté promise à un mary, et espousée par un autre. Et comme elle a mieux aimé eslire la mort, que de se voir entre les mains de ses ennemis*, Lyon, Leonard Odet, 1584. [Consulté en ligne le 09/07/2018. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70343h>].
- MOFFAN Nicolas (de), *Le Meurtre execrable et inhumain, commis par Soltan Solyman, grand Seigneur des Turcs, en la personne de son fils aîné Soltan Mustaphe*, Paris, Jean Caveiller, 1556. [Consulté en ligne le 19/06/2018. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2010346>].
- MONTAIGNE Michel de, *Les Essais*, éd. E. Naya, D. Reguig et A. Tarrête, Paris, Gallimard, 2009 (trois tomes).
- PASQUIER Étienne, *Recherches de La France* [1560], éd. M.-M. Fragonard et F. Roudaut, Paris, Champion, 1996.
- PÉTRARQUE, *Chansonnier. Rerum vulgarium fragmenta*, éd. G. Savoca et G. Genot, Paris, Les Belles Lettres, 2009 (deux tomes).
- PHILONE Messer, *Adonias*, éd. A. Bettoni et R. Gorris, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III. 5 (1586-1589)*, *op. cit.*, p. 1-96.
- PIZAN Christine (de), *Le Livre de la cité des Dames* [1405], éd. E. Hicks et T. Moreau, Paris, Stock, 1986.
- RACINE Jean, *Phèdre*, éd. R. Picard, Paris, Gallimard, 2000.
- , *Esther*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, 2007.
- ROBELIN Jean, *Thébaïde*, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III. 3 (1583-1584)*, *op. cit.*, p. 455-575.
- RONSARD Pierre (de), *Œuvres complètes II*, éd. P. Laumonier revue par R. Lebègue, Paris, STFM, 2015.
- SHAKESPEARE William, *Antony and Cleopatra*, éd. E. Jones, New York, Penguin Books, 1997.
- , *Antony and Cleopatra*, éd. D. Benvington, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- TRISSINO Gian Giorgio, *La Sofonisba Tragedia*, Venetia, Giuseppe Guglielmo, 1576. [Consulté en ligne le 08/07/2016. URL : https://archive.org/details/bub_gb_QJFNgJUouZgC].
- VIVÈS Juan Luis, *De Disciplinis. Savoir et enseigner*, éd. et trad. T. Vigliano, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

SOURCES SECONDAIRES

OUTILS BIBLIOGRAPHIQUES ET RÉPERTOIRES DE PIÈCES

- BEAUDIN Jean-Dominique, « Garnier, *Les Juifves*. Bibliographie spécialisée pour l'agrégation 2001 », *L'Information grammaticale*, n° 87, octobre 2000, p. 59-60.
- PIERRE Maréchaux, « Jean de la Taille. *Saül le furieux, La Famine ou les Gabéonites, De l'art de la tragédie* » (bibliographie sélective), *L'Information littéraire*, vol. 50, n° 5, novembre-décembre 1998, p. 43-44.
- LEBÈGUE Raymond, « Tableau de la tragédie française de 1573 à 1610 », *BHR*, t. 5, 1944, p. 373-393. Répertoire repris et complété dans *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, Office de Publicité, 1954, p. 99-109.
- , « Notes sur la tragédie française », *BHR*, t. 9, 1947, p. 190-194.
- MAZOUER Charles, « Vingt ans de recherches sur le théâtre du XVI^e siècle », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, vol. 16, n°2, 1998, p. 301-325.
- , « Vingt ans de recherches sur le théâtre du XVI^e siècle. Deuxième partie : le théâtre comique, les genres nouveaux, les spectacles de cour, le théâtre scolaire », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, vol. 17, n°2, 1999, p. 301-318.

DICTIONNAIRES, GRAMMAIRES ET AUTRES OUTILS

- CHANTRAINE Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots. Tome I*, Paris, Klincksieck, 1968.
- ESTIENNE Robert, *Dictionarium seu Latinae linguae thesaurus*, Paris, Robert Étienne, 1536, Secunda pars. [Consulté en ligne le 30/11/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k930178>].
- , *Dictionarium latinogallicum*, Paris, Charles Estienne, 1552. [Consulté en ligne le 10/06/2018. URL : <http://portail.atilf.fr/dictionnaires/ESTIENNE/index.htm>].
- Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris, Veuve Coignard, 1694. [Consulté en ligne le 10/06/2018. URL : <http://portail.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/PREMIERE/premiere.fr.html>].
- Dictionnaire de l'académie française, Quatrième édition*, Paris, Veuve Brunet, 1762. [Consulté en ligne le 10/06/2018. URL : <http://portail.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/QUATRIEME/quatrieme.fr.html>].
- Dictionnaire des Lettres Françaises : le XVI^e siècle*, éd. M. Simonin, Paris, Fayard et Librairie Générale Française, 2001.
- GODEFROY Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, P. Vieweg, 1880-1895 (dix volumes). [Consulté en ligne le 14/05/2018. URL : <http://www.micmap.org/dicfro/introduction/dictionnaire-godefroy>].
- Dictionnaire du moyen français*, version 2015, ATILF - CNRS & Université de Lorraine. [Consulté en ligne le 25/06/2018. URL : <http://www.atilf.fr/dmf/>].
- LARDON Sabine et THOMINE Marie-Claire, *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- NICOT Jean, *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne, dédié à Monsieur le président Bochart, sieur de Champigny*, Paris, David Douceur, 1606. [Consulté en ligne le 10/06/2018. URL : <http://portail.atilf.fr/dictionnaires/TLF-NICOT/index.htm>].

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Quadriga/PUF, 2009.

Trésor de la langue Française informatisé, ATILF - CNRS & Université de Lorraine. [Consulté en ligne le 25/06/2018. URL : <http://www.atilf.fr/tlfi>].

CRITIQUE SUR LES AUTEURS

Amboise, Adrien (d')

TRISOLINI Giovanna, « Adrien d'Amboise : *L'Holoferne*. Presentatione critica », dans *Lo scrittore et la citta. Saggi e Studi di letteratura francese (miscellanea di studi in memoria di Dante Ughetti)*, Genève, Slatkine, 1982, p. 61-75.

Anonyme, auteur de la Tragédie du sac de Cabrières

BRUNEL Clovis, « *La Tragédie du sac de Cabrières*, tragédie inédite en vers français du XVI^e siècle, publiée avec une introduction historique par Fernand Benoit et une étude littéraire par J. Vianey, Marseille, 1927 (*Bibliothèque de l'Institut historique de Provence*, II.) », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1928, vol. 89, n° 1, p. 122-123. [Consulté en ligne le 25/07/2014. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec_0373-6237_1928_num_89_1_460508_t1_0122_0000_002].

FOUCHÉ Pierre, « Karl Christ, *Tragédie du sac de Cabrières* », *Revue des langues romanes*, n° 65, 1927, p. 388. [Consulté en ligne le 25/07/2014. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k198894/f392>].

HAUSER Henri, « Benoît Fernand, *La Tragédie du sac de Cabrières* », *Revue historique*, vol. 158, 1928, p. 354. [Consulté en ligne le 25/07/2014. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k18254k/f358>].

KLOTZ Roger, « Lecture méthodique de la *Tragédie du Sac de Cabrières* », *L'Information littéraire*, vol. 46, n° 1, 1994, p. 36-39.

MILLET Olivier, « Vérité et mensonge dans la *Tragédie du sac de Cabrières* : une dramaturgie de la parole en action », *Australian Journal of French Studies*, vol. 31, n° 3, 1994, p. 259-273.

MORAND MÉTIVIER Charles-Louis, « La Construction de la Masculinité dans la *Tragédie du Sac de Cabrières* : Le Cas d'Opède », revue en ligne *Modern Languages Open*, 1, 22 mars 2018. [Consulté en ligne le 22/06/2018. URL : <http://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.171>].

ANONYME, auteur de la Tragédie du bon Kanut

CAUVIN Louisa, « Note sur une tragédie anonyme du seizième siècle : "Kanut roy de Dannemarch" », *Studi di Letteratura Francese*, janvier 1974, vol. 3, t. 1, p. 86-92.

Baïf, Jean-Antoine (de)

BILLAUT Alain, « Jean-Antoine de Baïf, traducteur d'*Antigone* », *Revue d'histoire du théâtre*, n°169-170, janvier-juin 1991, p. 76-84.

MASER Simone, « Jean-Antoine de Baïf, dramaturge », *BHR*, t. 47, n° 3, 1985, p. 555-567.

VIGNES Jean, *Jean-Antoine de Baïf*, Paris/Rome, Memini, 1999.

BAÏF, Lazare (de)

- FASSINA Filippo, « I paratesti dell'*Electra* di Lazare de Baïf (1537) », *Corpus Eve* en ligne, « Edizioni di testi o presentazioni di documenti legati al volgare ». Mis en ligne le 18/10/2013. [Consulté le 16/12/2016. URL : <http://eve.revues.org/719>].
- KARSENTI Tiphaine, « Les conceptions de la théâtralité tragique dans les trois premières traductions en français de l'*Electre* de Sophocle », dans *Philologie et théâtre. Traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe (XV^e-XVIII^e siècle)*, dir. V. Lochert et Z. Schweitzer, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012, p. 157-173.
- SAINT-MARTIN Marie, « “Une moralité composée des grandes calamitez” : Lazare de Baïf et l'*Electre* de Sophocle », *Le Verger – herbes folles*, décembre 2012. Mis en ligne le 23/03/2015. [Consulté en ligne le 30/01/2017. URL : <http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2015/03/Marie-Saint-Martin-LazaredeBaif.pdf>].

BEAUBRUEIL, Jean (de)

- BUZON Christine (de), « La tragédie humaniste selon Jehan de Beaubrueil : *Regulus* (1582) », dans *Les Officiers « moyens » à l'époque moderne : pouvoir, culture, identité*, dir. M. Cassan, Limoges, Pulim, 1998, p. 345-365.
- , « La scène de retour dans la tragédie de *Regulus* », dans *L'Émigration : le retour*, dir. R. Duroux et A. Montandon, Clermont Ferrand, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1999, p. 35-50.
- , « Action et passions : l'amour de la patrie et le pathétique dans *Regulus*, tragédie (1582) », dans *Histoire et littérature au siècle de Montaigne. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois*, dir. F. Argot-Dutard, Genève, Droz, 2001, p. 63-77.
- CASSAN Michel, « La tragédie *Regulus* (1582) au miroir des guerres de religion », *BHR*, t. 63, n° 1, 2001, p. 87-103.
- MORGANTE Jole, « Innovazione estetica nel « *Regulus* » di Jean de Beaubrueil », dans *Riflessioni teoriche e trattati di poetica tra Francia e Italia nel Cinquecento : atti del Convegno internazionale di studio, Castello di Malcesine, 22-24 maggio 1997*, dir. E. Mosele, Fasano, Schena, 1999, p. 195-208.

BÈZE, Théodore (de)

- BACKUS Irena (dir.), *Théodore de Bèze (1519-1605). Actes du colloque de Genève (septembre 2005)*, Genève, Droz, 2007.
- BOST Hubert, « La mise en scène genevoise d'*Abraham sacrifiant* », *Études théologiques et religieuses*, vol. 76, n° 4, 2001, p. 543-561.
- CARRON Jean-Claude, « *Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, Exil et propagande évangélique au XVI^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. I-II, n° 221-222, 2004, p. 69-92.
- CAZAURAN Nicole, « Abraham et le diable dans la “tragédie” de Théodore de Bèze », dans *Esculape et Dionysos. Mélanges en l'honneur de Jean Céard*, dir. J. Dupèbe, F. Giacone et alii, Genève, Droz, 2008, p. 753-764.
- CUVILLIER Elian, « Le sacrifice d'Isaac, quelques aspects de l'histoire de sa réception », dans *Le Héros et l'héroïne bibliques dans la culture. Actes du colloque de Montpellier les 22 et 23 novembre 1996*, dir. J.-M. Marconot, Montpellier, Université Paul Valéry, 1997, p. 35-52.
- HABERT Mireille, « La transposition théâtrale d'un épisode biblique. Crise tragique et conflit spirituel dans *Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze », dans *Les Formes de la réécriture au théâtre*, dir. M.-Cl. Hubert, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 101-109.

- HALL Kathleen Mary, « A Study of the Variants in the *Abraham sacrificiant* of Théodore de Bèze, “Les mots de Dieu sont asseurez” », *The Modern Language Review*, vol. 63, n° 4, octobre 1968, p. 824-831.
- , « Les mots de Dieu sont asseurez », *French Studies Bulletin : A Quarterly Supplement*, vol. 6, n° 18, spring 1986, p. 3-4.
- KEEGSTRA Pieter, *Abraham sacrificiant de Théodore de Bèze et le théâtre calviniste de 1550 à 1566*, La Haye, Van Haeringen, 1928.
- LANA ZARDINI Regina Grazia, « L’*Abraham sacrificiant* di Theodore de Beze : tra tragedia e commedia », dans *Riflessioni teoriche e trattati di poetica tra Francia e Italia nel Cinquecento : atti del Convegno internazionale di studio, Castello di Malcesine, 22-24 maggio 1997*, dir. E. Mosele, Fasano, Schena, 1999, p. 185-194.
- LEROUX Xavier, « L’*Abraham Sacrifiant* de Théodore de Bèze : entre mystère et tragédie », dans *Le Lent brassement des livres, des rites et de la vie. Mélanges offerts à James Dauphiné*, dir. M. Léonard, X. Leroux et F. Roudaut, Paris, Champion, 2009, p. 325-344.
- MAZOUER Charles, « Abraham du *Mistère du Viel Testament* à l’*Abraham sacrificiant* de Théodore de Bèze », *Bulletin de l’Association d’étude sur l’humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 44, 1997, p. 55-64.
- MILLET Olivier, « Exégèse évangélique et culture littéraire humaniste : entre Luther et Bèze, L’*Abraham sacrificiant* selon Calvin », *Études théologiques et religieuses*, vol. 69, no 3, 1994, p. 367-380.
- MOURAD François-Marie, « La dramaturgie d’*Abraham sacrificiant* de Théodore de Bèze », *Orbis litterarum. International Review of Literary Studies*, vol. 47, n° 2, 1992, p. 81-94.
- WHITE Paul, « Representation and Illusion in the *Elegies* of Theodore de Bèze », *French Studies. A Quarterly Review*, vol. LXVI, n° 1, janvier 2012, p. 1-11.

BOUNIN, Gabriel

- LE THIEC Guy, « Le complot de Roxelane. *La Soltane* de Gabriel Bounin (1561) et *Il Solimano* de Prospero Bonarelli (1619) : deux tragédies politiques à la cour de France et dans la Florence des Médicis », dans *Complots et conjurations dans l’Europe moderne. Actes du colloque international organisé à Rome, 30 septembre-2 octobre 1993*, dir. Y.-M. Bercé et E. Guarini Fasano, Rome, École Française de Rome, 1996, p. 137-161.
- LOVELL Alison Baird, « “Par créance légèrè”: Bounin’s Tragedy *La Soltane* in Light of Medieval and Renaissance Orientalism », dans *French Orientalism: Culture, Politics and the Imagined Other*, dir. D. Hosford et Ch. J. Wojtkowski, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2010, p. 141-174.
- ZAÏMOVA Raïa, « L’image de Roxelane et le conflit chrétiens-musulmans dans le théâtre occidental (XVI^e-XVIII^e s.), dans *Chrétiens et Musulmans à la Renaissance. Actes du 37^e colloque international du CESR (1994)*, dir. B. Bennassar et R. Sauzet, Paris, Champion, 1998, p. 275-289.

BOUSY, Pierre (de)

- THOURET Clotilde, « “La merveilleuse irrésolution d’Althée sur la mort de Méléagre”. Réécritures dramatiques d’une métamorphose en France et en Angleterre (XVI^e-XVII^e s.) », *Littératures classiques*, n° 67, mars 2008, p. 59-70.
- ZILLI Luigia, « Le sanglier de Calydon (*Métamorphoses*, VIII). Réécritures théâtrales aux XVI^e et XVII^e siècles », dans *Liber Amicorum. Mélanges sur la littérature antique et moderne à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*, dir. F. Lestringant, B. Néraudau, D. Porte et J.-C. Ternaux, Paris, Champion, 2005, p. 199-217.

BUCHANAN, George

- AUEUR Christian, DUBOIS-NAYT Armel et DUCLOS Nathalie, *Femmes, pouvoir et nation en Écosse. Du XVI^e siècle à aujourd'hui*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.
- BELL Sandra, « The Queen's desire: George Buchanan reading Mary Queen of Scots », dans *The Rituals and Rhetoric of Queenship. Medieval to early modern*, dir. L. Oakley-Brown et L. J. Wilkinson, Dublin, Four Courts Press, 2009, p. 199-208.
- GIACOMO Cardinali, « George Buchanan « parrain » de la tragédie française ? La fortune de la production tragique de George Buchanan auprès des dramaturges de langue française (1553-1573) », dans *Neo-Latin drama : forms, functions, receptions*, dir. J. Bloemendal et P. Ford, Hildesheim/Zürich/New York, Olms, 2008, p. 35-53.
- CAVANAGH Dermot, « Political Theology in George Buchanan's *Baptistes* », dans *Early Modern Drama and the Bible. Contexts and readings, 1570-1625*, dir. A. Streete, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 89-104.
- CHEVALIER Jean-Frédéric, « La victime tragique depuis les premières tragédies néo-latines jusqu'à *Jephthes* de George Buchanan », dans *Acta Conventus Neo-latini Cantabrigiensis. Proceedings of the Eleventh International Congress of Neo-Latin Studies (Cambridge, 30 July-5 August 2000)*, dir. R. Schnur, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2003, p. 145-153.
- ERSKINE Caroline, MASON Roger A. (dir.), *George Buchanan. Political thought in Early Modern Britain and Europe*, Burlington, Ashgate, 2012.
- FERRADOU Carine, « Les stichomythies dans la tragédie latine de George Buchanan : *Baptistes sive calumnia* (1577) », *Cahiers de l'Humanisme*, tome 3-4, 2002-2003, p. 157-182.
- , « Les personnages de *Baptiste* et *Jephthé*, deux tragédies sacrées latines de George Buchanan (1506-1582) », dans *Le Personnage*, dir. A. Bouvier-Cavoret, Gap/Paris, Ophrys, 2004, p. 39-84.
- , « Jean-Baptiste ou la remise en cause des autorités politiques et religieuses dans *Baptistes*, tragédie néo-latine de George Buchanan (1577) », *Anglophonia, French Journal of English Studies*, vol. 17 « Protestantisme(s) et autorité », 2005, p. 51-62.
- FORD Philip, « Buchanan George (1506-1582) », dans *Centuriae latinae : Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à Jacques Chomarat*, dir. C. Nativel, Genève, Droz, 1997, p. 213-220.
- HADFIELD Andrew, « James VI and I, George Buchanan and the Divine Right of Kings », dans *Performances of the Sacred in Late Medieval and Early Modern England*, éd. S. Rupp et T. Döring, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 95-104.
- MASON Roger A. (dir.), *Scots and Britons. Scottish political thought and the union of 1603*, Cambridge University Press, 1994.
- McFARLANE Ian Dalrymple, *Buchanan*, London, Duckworth, 1981.
- , « George Buchanan and European Humanism », *The Yearbook of English Studies*, vol. 15: « Anglo-French Literary Relations Special Number », 1985, p. 33-47.
- (dir.), *Acta Conventus Neo-Latini Sanctandreami. Proceedings of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies*, Binghamton, New York, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1986.
- MCGREGOR James H., « The sense of tragedy in George Buchanan's *Jephthes* », *Humanistica Lovaniensia: Journal of Neo-Latin Studies*, vol. 31, 1982, p. 120-140.
- NYQUIST Mary, « The Plight of Buchanan's Jephtha: Sacrifice, Sovereignty, and Paternal Power », *Comparative Literature*, vol. 60, n° 4, automne 2008, p. 331-354.

- PLATTER Charles, « The Artificial Whore: George Buchanan's *Apologia pro Lena* », dans *Sex and Gender in Medieval and Renaissance Texts. The Latin Tradition*, éd. B. Gold, P. Miller et alii, Albany, State University of New York Press, 1997, p. 207-22.
- THOMSON Douglas Ferguson Scott, « George Buchanan: The Humanist in the Sixteenth-Century World », *Phoenix*, vol. 4, n° 3, hiver 1950, p. 77-94.
- WALL John, « The Dramaturgy of Buchanan's Tragedies », dans *Acta Conventus Neo-Latini Guelpherbytani. Proceedings of the Sixth International Congress of Neo-Latin Studies*, dir. S. P. Revard et alii, Binghamton, New York, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1988, p. 163-169.

CHANTELOUVE, François (de)

- BOUTEILLE-MEISTER Charlotte, « Mettre en scène le massacre du 14 août 1572 ? La Saint-Barthélemy ou l'actualité théâtrale impossible », *Littératures classiques*, n° 78, 2012/2, p. 143-164.
- CHOCHEYRAS Jacques, « La tragédie politique d'actualité sous les règnes de Henri III et de Henri IV », dans *Études sur Étienne Dolet. Le théâtre au XVI^e siècle. Le Forez, le Lyonnais et l'histoire du livre. À la mémoire de Claude Longeon*, dir. G.-A. Pérouse, Genève, Droz, 1993, p. 161-173.
- CULLIÈRE Alain, « La Saint-Barthélemy au théâtre. De Chantelouve à Baculard d'Arnaud », dans *L'Écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe. Des mondes antiques à l'aube du XXI^e siècle*, dir. G. Nauroy, Bern/Berlin..., Peter Lang, p. 121-152.
- MAZOUER Charles, « Chantelouve et la Saint-Barthélemy : *La Tragédie de Feu Gaspard de Coligny (1575)* », dans *Les Écrivains et la politique dans le sud-ouest de la France autour des années 1580. Actes du colloque de Bordeaux (6-7 novembre 1981)*, dir. C.-G. Dubois, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux III, 1982, p. 129-140.
- USHER Phillip John, « Pour une carte tragique des troubles : la *Tragédie de Feu Gaspard de Coligny (1575)* de François de Chantelouve et *La Guisiade (1589)* de Pierre Matthieu », dans *Illustrations inconscientes : écritures de la Renaissance. Mélanges offerts à Tom Conley*, dir. B. Renner et Ph. J. Usher, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 143-164.

CHRESTIEN, Florent

- FERRADOU Carine, « *Jephté, tragédie tirée du latin de George Buchanan* : Florent Chrestien traducteur, poète et polémiste », revue en ligne *Études Épistémé*, n° 23, 1^{er} avril 2013. [Consulté le 10/02/2016. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/265>].

Des Masures, Louis

- CULLIÈRE Alain, « Bibliographie de Louis des Masures, de 1547 à 1615 », *BHR*, t. 47, n° 3, 1985, p. 637-656.
- DI MAURO Damon, « L'unité religieuse des *Tragedies Saintes* de Louis des Masures », *BHR*, t. 64, n° 2, 2002, p. 271-294.
- , « Le personnage de David comme figure du Christ dans *Les Tragedies saintes* de Louis des Masures », *Seizième siècle*, n° 2, 2006, p. 173-193.
- FRANÇOIS Philippe, « Louis des Masures », *Nord'. Revue de critique et de création littéraires du Nord-Pas de Calais*, n° 56 : « Protestantisme et littérature », décembre 2010, p. 9-11.
- HERDMAN Emma, « Louis des Masures, Claude Goudimel, et Jean de Tournes », *BHR*, t. 66, n° 3, 2004, p. 607-616.
- MARTIN-ULRICH Claudie, « Le spectacle de la foi. Conseil et édification dans les «Tragédies saintes» de Des Masures », dans *Éthiques et formes littéraires à la Renaissance. Journée d'études du 19 avril 2002*, dir. B. Méniel, Paris, Champion, 2006, p. 159-173.

- MILLET Olivier, « Louis des Masures entre France et Lorraine, entre Pléiade et Réforme : la réunion de Metz à la France dans l'*Hymne sur la Justice de Metz* (1559) », dans *Lorraine vivante. Hommage à Jean Lanher*, dir. R. Marchal et B. Guidot, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, p. 171-179.
- , « Louis des Masures (c. 1510/14-1574) », dans *Centuriae Latinae II. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières. A la mémoire de Marie-Madeleine de la Garanderie*, dir. C. Nativel, Genève, Droz, 2006, p. 279-282.
- MOINS Catherine, « À fausses enseignes. Compromis ou purgation : pédagogie de la réception dans la trilogie de Des Masures », dans *Genre et société. II*, dir. F. Wild, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2001, p. 107-126.
- PALLAGROSI Luana, « Les *Tragedies Saintes* di Louis des Masures : una proposta nel panorama delle tragedie bibliche », dans *Perspectives franco-italiennes. Séminaires du CEFI (2000-2002)*, dir. L. Badini Confalonieri, Roma, Aracne, 2005, p. 261-291.
- PINEAUX Jacques, « Louis Des Masures traducteur : expression française et expression latine chez un humaniste du XVI^e siècle », *Revue des sciences humaines*, vol. 52, n^o 180, octobre-décembre 1980, p. 51-71.
- SOUlié Marguerite, « Y a-t-il une symbolique du désert au XVI^e siècle ? », *Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français*, vol. 121, n^o 3, juillet-août-septembre 1995, p. 345-353.
- , « Le mythe de David dans la trilogie de Louis Des Masures intitulée *Tragedies saintes : David combattant, David triomphant, David fugitif* », dans *Le Héros et l'héroïne bibliques dans la culture. Actes du colloque de Montpellier les 22 et 23 novembre 1996*, dir. J.-M. Marconot, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1997, p. 125-138.
- STAWARZ-LUGINBÜHL Ruth, « En attendant Dieu. Les *Tragedies saintes* de Louis des Masures (1566) : une dramaturgie et une spiritualité de l'*exspectatio* », *Travaux de Littérature*, vol. XXI : « La spiritualité des écrivains », dir. O. Millet, 2008, p. 65-80.
- VERNET M., « “L’histoire tragique au service du prince” : un sens politique de la trilogie de Des Masures ? », *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, vol. 5, n^o 3, janvier 1981, p. 146-161.
- ZAMPARELLI Thomas L., « A Pragmalinguistic Approach to the Prologues of Louis des Masures’ *Tragédies Saintes* (1563) », *Cincinnati Romance Review*, vol. XII, 1993, p. 15-25.

FILLEUL, Nicolas

- CAPITANI Patrizia (de), « Lucrezia romana : un personaggio e le sue metamorfosi da Jean de Meun a Nicolas Filleul », dans « *Il n'est nul si beau passe temps que se jouer a sa pensee* ». *Studi di filologia e letteratura francese in onore di Anna Maria Finoli*, Pisa, Edizioni ETS, p. 111-133.
- JOUKOVSKY Françoise, « Le monde rustique dans les “théâtres” de Nicolas Filleul », *BHR*, t. 30, n^o 2, 1968, p. 283-299.

Fronton du Duc

- AULOTTE Richard, « En passant par la Lorraine, le jésuite bordelais Fronton Du Duc fait jouer à Pont-à-Mousson une *Pucelle de Domremy* (1580) », dans *Lorraine vivante. Hommage à Jean Lanher*, dir. R. Marchal et B. Guidot, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, p. 15-23.
- AYROLES Jean-Baptiste Joseph, *La Vraie Jeanne d'Arc. I. La pucelle devant l'église de son temps : documents nouveaux*, Paris, Gaume et cie, 1890-1902.

- BEAUPRÉ Jean-Nicolas, *Nouvelles recherches de bibliographie lorraine, 1500-1700* [Nancy, 1856], Genève, Slatkine Reprints, 1971, § III, p. 22-59.
- COURT Marc, « Métamorphoses de Jeanne d'Arc. De l'histoire au théâtre », *North American society for Seventeenth Century French Literature*, vol. 6 : « Présences du Moyen Âge et de la Renaissance en France au XVII^e siècle », dir. F. Canovas, D. Wetesel et P. Bayley, 2-5 may 2001, p. 37-51.
- CULLIÈRE Alain, « Jean Barnet, éditeur de l'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy », *BHR*, t. 55, n° 1, 1993, p. 43-63.
- , « Premiers visages de Jeanne d'Arc dans la tragédie française : les marques du féminin et les signes de la féminité », dans *De l'Éventail à la plume. Mélanges offerts à Roger Marchal*, dir. F. Marchal-Ninosque et alii, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2007, p. 337-348.
- DELAPORTE Victor, « La Vraie et la Fausse Jeanne d'Arc au théâtre. Une tragédie de « Jeanne d'arc » en 1580 », *Études religieuses, historiques et littéraires*, n° LI, 1890, p. 225-244.
- DIGOT Auguste, « La première tragédie de Jeanne d'Arc », *Mémoires de la société d'archéologie Lorraine*, 1865, p. 205-228. [Consulté en ligne le 22/02/2017. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k336855/f216.image>].
- HALDAT DU LYS Nicolas Alexandre (de), « Histoire tragique de Jeanne d'Arc en cinq actes et en vers, par le Père Fronton du Duc », *Mémoires de la société royale des sciences et arts de Nancy*, 1846, p. 245-261. [Consulté en ligne le 22/02/2017. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33560j/f378.image>].
- LANÉRY D'ARC Pierre, *Le Livre d'or de Jeanne d'Arc. Bibliographie raisonnée et analytique des ouvrages relatifs à Jeanne d'Arc. Catalogue méthodique, descriptif et critique des principales études historiques, littéraires et artistiques, consacrées à la Pucelle d'Orléans, depuis le XV^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris, H. Leclerc et Cornuau, 1894. [Consulté en ligne le 22/02/2017. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1264883k>].
- MAZOUER Charles, « Le père Fronton du Duc et son *Histoire tragique de la Pucelle d'Orléans* », dans *Les Jésuites parmi les hommes aux XVI^e et XVII^e siècles. Actes du colloque de Clermont-Ferrand, avril 1985, organisé par le Centre de recherches sur la Réforme et la Contre-Réforme de l'Université de Clermont II*, dir. G. Demerson, B. Dompnier et A. Regond, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1987, p. 417-429.
- Mémorial du V^e centenaire de la réhabilitation de Jeanne d'Arc. 1456-1956*, Paris, Joseph Foret, 1958.
- PUYMAIGRE Théodore Boudet (Comte de), *Jeanne d'Arc au théâtre. 1493-1890*, Paris, A. Savine, 1890. [Consulté en ligne le 22/02/2017. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58324512>].
- QUICHERAT Jules, *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc*, Vol. III, Paris, J. Renouard et cie, 1849. [Consulté en ligne le 07/03/2017. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8510728>].
- RENARD Georges, « “La Pucelle” de Fronton du Duc », *Mémoires de l'académie de Stanislas*, 1929, p. 12-23. [Consulté en ligne le 22/02/2017. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200267q/f111.image>].
- Science et présence jésuites entre Orient et Occident. Journée d'études du 9 février 2002. Centre Sèvres-Facultés jésuites de Paris. Autour de Fronton du Duc*, Paris, Médiasevres, 2004.
- SMITH Christopher, « Fronton du Duc's *Histoire tragique de la pucelle* (1580) », *Renaissance studies*, vol. 9, n° 4, 1995, p. 374-384.

SOONS Jan Joseph, *Jeanne d'Arc au théâtre, étude sur la plus ancienne tragédie, suivie d'une liste chronologique des œuvres dramatiques dont Jeanne d'Arc a fourni le sujet en France de 1890 à 1926*, Purmerend, J. Muusses, 1929.

TIVIER Henri, *Étude sur le mystère du siège d'Orléans et sur Jacques Millet, auteur présumé de ce mystères*, Paris, Ernest Thorin, 1868.

GARNIER, Robert

BAILBÉ Jacques, « Quelques aspects du pathétique dans *Les Juives* de Robert Garnier », dans *Actes du colloque Renaissance-classicisme du Maine (Le Mans, 1971)*, Paris, A.G. Nizet, 1975, p. 57-75.

BEAUDIN Jean-Dominique, « Un cas de latinisation interne du lexique français à la Renaissance : horreur et horrible dans les tragédies de Robert Garnier », *L'Information grammaticale*, n° 75, octobre 1997, p. 33-35.

———, « Formes de la beauté scénique dans le théâtre de Robert Garnier », *Nouvelle Revue du Seizième siècle*, vol. 18, n° 2, 2000, p. 93-112.

———, « La monstruosité et l'horreur tragique dans l'*Hippolyte* de Robert Garnier », *Littératures*, n° 43, automne 2000, p. 47-57.

———, « La poésie "vulcanique" de Garnier. La forge de Vulcain dans la tragédie d'*Hippolyte* (1573) », dans *Figurations du volcan à la Renaissance. Actes du colloque international du CERHAC (Centre d'Études sur les Réformes, l'Humanisme et l'Age Classique) de l'Université Blaise Pascal (8-9 octobre 1999)*, dir. D. Bertrand, Paris, Champion, 2001, p. 295-312.

BÉLANGER Stéphanie, « *La Troade* de Garnier : destins malheureux et exemples héroïques », dans *Fantasies of Troy. Classical Tales and Social Imaginary in Medieval and Early Modern Europe*, dir. A. Shepard et St. D. Powell, Toronto, Center for Reformation and Renaissance Studies, 2004, p. 149-160.

BIDENT Christophe, « Pièce renaissante », *Le Magazine littéraire*, n° 513, novembre 2011, p. 18.

BIZER Marc, « Garnier's *La Troade* between Homeric fiction and French history: the question of moral authority », *Romance Notes*, vol. 46, n° 3, 2006, p. 331-339.

BRITNELL Jennifer, « Two Notes on Garnier's Biblical Sources in *Les Juifves* », *French Studies*, vol. 34, n° 1, 1980, p. 12-19.

BURON Emmanuel (dir.), *Lectures de Robert Garnier : Hippolyte, les Juifves*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

DAVIS Peter, « Rewriting Seneca: Garnier's *Hippolyte* », *Classical and Modern Literature. A Quarterly*, vol. 17, n° 4, 1997, p. 293-318.

DIMAURO Damon, « Garnier's Historical Sources in *Les Juifves* », *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, vol. 17, n° 2, janvier 1993, p. 21-31.

———, « La mort du Roi "Josie" dans *Les Juifves* de Robert Garnier », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, n° 14/2, 1996, p. 201-215.

———, « Le "credo" de Sédécie dans *Les Juifves* de Garnier », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 55, 2002, p. 69-85.

———, « Garnier's Prevost de l'Hostel », *French Studies Bulletin: A Quarterly Supplement*, vol. 18, n° 64, autumn 1997, p. 10-12.

———, « The Clemency-Rigor Debates in Garnier's *Les Juifves* », *Classical and Modern Literature: a Quarterly*, vol. 18, n° 1, fall 1997, p. 53-70.

DOBBY-POIRSON Florence, *Le Pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, Paris, Champion, 2006.

———, « Chausser la "botte" ou le "cothurne" : quelques rapprochements entre *Les Tragiques* et le théâtre de Robert Garnier », *Albineana*, n° 20, 2008, p. 59-78.

- DOIRON Normand, « Porcie, ou la tragédie du feu », *Poétique*, n° 144, avril 2005, p. 413-428.
- DUPUIS Vincent, « Figures du deuil féminin dans le théâtre de Robert Garnier », *RHR*, n° 80, juin 2015, p. 15-38.
- EMELINA Jean, « La mort dans les tragédies de Robert Garnier », dans *Mélanges Jean Larmat : Regards sur le Moyen Âge et la Renaissance*, dir. M. Accarie, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 321-334.
- FANLO Jean-Raymond, « Figures de la souveraineté dans le théâtre de Garnier : *Hippolyte et Les Juives* », *Littératures*, n° 43, automne 2000, p. 59-70.
- , « Sentiment du tragique et pitié pénitentielle dans *Les Juifves* », *Op. Cit.*, n° 15, novembre 2000, p. 43-52.
- FRANKISH Clive R., « The theme of idolatry in Garnier's *Les Juifves* », *BHR*, t. 30, n° 1, 1968, p. 65-83.
- FRAPPIER Louise, « Le spectacle des passions sur la scène humaniste : fonction et statut de la lamentation dans les tragédies profanes de Robert Garnier », dans *Les Jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XVI^e au XVII^e siècle*, éd. M.-F. Wagner, L. Frappier et Cl. Latraverse, Paris, Champion, 2007, p. 319-341.
- GAINES James F., « Tragic moment and dramatic action in Garnier's *Hippolyte* », *Romanic review*, vol. 77, n° 3, mai 1986, p. 219-232.
- GALLINA Bernard, « Notes sur le dernier acte des *Juives* », dans *Parcours et rencontres. Mélanges offerts à Enea Balmas*, dir. P. Carile, G. Dotoli et alii, Paris, Klincksieck, 1993, p. 299-311.
- , « De la violence à la non-violence : une lecture girardienne des *Juifves* de Robert Garnier », *Studi francesi*, vol. 54, n° 162, septembre-décembre 2010, p. 429-441.
- GIRAUD Yves, « Remarques sur le personnage de Phèdre chez Robert Garnier », dans *Retours du Mythe. Vingt études pour Maurice Delcroix*, dir. K. Busby et alii, Amsterdam/Atlanta, GA/Rodopi, 1996, p. 31-38.
- GRAS Maurice, *Robert Garnier. Son art et sa méthode*, Genève, Droz, 1965.
- HUCHON Mireille, « Une source inavouée des *Juifves* de Garnier : un récit pathétique dédié à Catherine de Médicis », *RHLF*, n° 6, novembre-décembre 2000, p. 1443-1457.
- JONDORF Gillian, *Robert Garnier and the Themes of Political Tragedy in the Sixteenth Century*, London, Cambridge University Press, 1969.
- LARDON Sabine, « L'influence de Sénèque dans *Les Juifves* de Robert Garnier », *Studi Francesi. Rivista fondata da Franco Simone*, vol. 47, n° 3 [141], septembre-décembre 2003, p. 527-539.
- , « Le syncrétisme pagano-chrétien dans *Les Juifves* de Robert Garnier : la Bible et Sénèque », *Franco-Italica*, n° 25-26 : « Le syncrétisme pagano-chrétien à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance. Actes du colloques international organisé à Chambéry le 16 et 17 mai 2002 par le Centre d'études franco-italiennes », 2004, p. 183-198.
- LEBLANC Judith, « *Hippolyte* de Robert Garnier : tremblés de la représentation dans le miroir de cruautés », *Albineana*, n°20, 2008, p. 79-100.
- LEBÈGUE Raymond, « Tradition et nouveauté dans le théâtre de Robert Garnier », dans *Actes du colloque Renaissance-classicisme du Maine (Le Mans, 1971)*, Paris, A. G. Nizet, 1975, p. 283-289.
- , « Robert Garnier et les problèmes de *Phèdre* », dans *Literatur und Spiritualität : Hans sckommodau zum siebzigsten Geburtstag*, dir. H. Rheinfelder, P. Christophorov et E. Müller-Bochat, Munich, Wilhelm Fink, 1978, p. 139-144.
- LESTRINGANT Frank, « Pour une lecture politique du théâtre de Robert Garnier : le commentaire d'André Thevet en 1584 », dans *Parcours et rencontres. Mélanges offerts à Enea Balmas*, dir. P. Carile, G. Dotoli et alii, Paris, Klincksieck, 1993, p. 405-422.

- LIÈVRE Pierre, *Les Juifves*, tragédie en cinq actes de Robert Garnier au théâtre de l'Odéon », *Mercur de France*, CCLXXIII, 1937, p. 133-137.
- MAMBRINO Jean, « *Les Juives* de Garnier. Mise en scène de Eric Genovèse au Théâtre du Marais », *Études*, vol. 394, n° 5, janvier-juin 2001, p. 674-675.
- MARTIN-ULRICH Claudie, « Discours furieux, discours douloureux : le cas Phèdre dans l'*Hippolyte* de Garnier », *Op. Cit.*, n° 15, novembre 2000, p. 53-62.
- MASTROIANNI Michele, « Le monologue de Hémon dans l'*Antigone* de Robert Garnier : traitement maniériste d'un mythe tragique classique », dans *Perspectives franco-italiennes. Séminaires du CEFI (2000-2002)*, dir. L. Badini Confalonieri, Roma, Aracne, 2005, p. 15-21.
- , « Il genere tragico como luogo del sincretismo rinascimentale. L'*Antigone* di Robert Garnier », *Franco-Italica*, n° 25-26 : « Le syncrétisme pagano-chrétien à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance. Actes du colloques international organisé à Chambéry le 16 et 17 mai 2002 par le Centre d'études franco-italiennes », 2004, p. 199-232.
- MAZOUER Charles, « Robert Garnier, poète de théâtre : statisme et mouvement dans *Les Juives* », dans *Statisme et mouvement au théâtre. Actes du colloque organisé par le Centre de recherches sur l'histoire du théâtre (Université de Paris IV), 17-19 mars 1994*, dir. M. Autrand, Poitiers, Publications de la licorne, 1995, p. 37-43.
- MILLET Olivier, « L'éloge lyrique dans les tragédies de Robert Garnier lues à la lumière de la *Poétique* de Scaliger », dans *L'Éloge lyrique*, dir. A. Génétiot, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2009, p. 107-121.
- MOUFLARD Marie-Madeleine, *Robert Garnier. 1545-1590, I : La vie*, La Ferté Bernard, Bellanger, 1961.
- , *Robert Garnier. 1545-1590, II : L'œuvre*, La Roche-sur-Yon, Imprimerie Centrale de l'Ouest, 1963.
- , *Robert Garnier. 1545-1590, III : Les sources*, La Roche-sur-Yon, Imprimerie Centrale de l'Ouest, 1964.
- MOURGUES Odette (de), « L'*Hippolyte* de Garnier et l'*Hippolytus* de Sénèque », dans *The French Renaissance and its Heritage: Essays Presented to Alan M. Boase*, dir. D. R. Haggis et alii, London, Methuen & co, 1968, p. 191-202.
- PEACH Trevor, « Oddities and ironies in Garnier's *Les Juifves* », *French Studies Bulletin*, vol. 5, n° 14, spring 1985, p. 3-6.
- , « More on *Les Juifves*: the function of the chorus », *French Studies Bulletin: A Quarterly Supplement*, vol. 6, n° 21, winter 1998, p. 3-6.
- ROTHSTEIN Marian, « The problem of the perfect hero: Garnier's *Hippolyte* », *Romanic Review: A Quarterly Journal Devoted to Research*, vol. 78, n° 1, janvier 1987, p. 25-33.
- SEARLES Colbert, « The stageability of Garnier's tragedies », *Modern Language Notes*, vol. XXII, n° 7, novembre 1907, p. 225-229.
- SEIDMANN David, « Les sources "juifves" de Robert Garnier », *BHR*, t. 28, n° 1, 1966, p. 74-77.
- , *La Bible dans les Tragédies Religieuses de Garnier et de Montchrestien*, Paris, A.G. Nizet, 1971.
- SERVIN Micheline B., « *Hippolyte* de Robert Garnier, conception, direction d'acteurs et vidéo de Robert Cantarella, Gymnase du lycée Mistral » *Les Temps Modernes*, vol. 62, n° 645-646, septembre-décembre 2007, p. 356-357.
- SEXTON Joseph M., « Le tragique grec chez Garnier et Racine », *Les Bonnes Feuilles (The Pennsylvania State University)*, vol. 1, n° 2, automne 1972, p. 29-38.
- SION Georges, « Robert Garnier ou les oubliés de la Renaissance », *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises*, vol. LXVIII, n° 3-4, 1990, p. 192-201.

- TERNAUX Jean-Claude, « Les comparaisons dans *Hippolyte* de Garnier : le dessein parénétique de Robert Garnier », *Op. Cit.*, n° 15, novembre 2000, p. 63-72.
- USHER Phillip John, « Tragedy in the Aftermath of the Saint Bartholomew's Day Massacre: France's First Phedre and the Hope for Peace », *Romance Notes*, vol. 52, n° 3, 2012, p. 255-262.
- WIERENGA Lambertus, « *La Troade* et *Les Juifves* de Robert Garnier. Étude de technique dramatique », *Neophilologus*, vol. 55, n° 4, octobre 1971, p. 375-386.
- WIONET Chantal, « Les formes en –ant dans *Les Juifves* de Garnier », *L'Information grammaticale*, n° 87, octobre 2000, p. 44-49.

GRÉVIN, Jacques

- BURON Emmanuel, « Peur et puissance royale dans *César* de Jacques Grévin », *Textuel*, n° 51 : « Peur et littérature du Moyen Âge au XVII^e siècle », 2007, p. 85-102.
- MARTIN Paul Marius, *Tuer César !*, Bruxelles, éd. Complexe, 1988.
- MCFARLANE Ian Dalrymple, « En relisant le *César* de Jacques Grévin », dans *Dramaturgies, langages dramatiques : Mélanges pour Jacques Scherer*, Paris, A. G. Nizet, 1986, p. 185-191.
- PINVERT Lucien, *Jacques Grévin, 1538-1570 : étude biographique et littéraire*, Paris, Fontemoing, 1899.
- WEINBERG Bernard, « The Sources of Grévin's Ideas on Comedy and Tragedy », *Modern Philology*, vol. 45, n° 1, august 1947, p. 46-53. [Consulté en ligne le 31/07/2014. URL : <http://www.jstor.org/stable/435421>].

GUERSENS Caye Jules (de)

- MAZOUER Charles, « *Le Roman de Panthée*, de Xénophon à la tragédie française du XVII^e siècle » dans *Le Roman mis en scène*, dir. C. Douzou et F. Greiner, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 17-28.

JODELLE, Étienne

- BALMAS Enea, « Le mystère Jodelle » dans *Lumières de la Pléiade*, Paris, Vrin, 1966, p. 21-31.
- BEAUDIN Jean-Dominique, « Le lexique de la *Cléopâtre captive* de Jodelle : tentative de classement », *L'Information grammaticale*, n° 43, 1989, p. 20-22.
- BERRIOT-SALVADORE Evelyne (dir.), *Les Figures de Didon : de l'épopée antique au théâtre de la Renaissance*, 2014, IRCL-UMR5186 du CNRS et de l'Université Montpellier 3, 2014. [Consulté en ligne le 01/08/2018. URL : <http://www.ircl.cnrs.fr/francais/actes%20didon.htm>].
- BONNET Charlotte, BOUTET Anne, BUZON Christine (de), GAUTHIER Elise (dir.), *Didon se sacrifiant d'Étienne Jodelle*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2015.
- BURON Emmanuel, *Dessous un silence obstiné : Histoire des œuvres et théorie poétique d'Étienne Jodelle*, thèse non publiée, dir. M. Simonin, Tours, 1997.
- , « La Renaissance de la tragédie ou le spectacle de la parole. Vue et parole dans les tragédies d'Étienne Jodelle », dans *L'Inscription du regard : Moyen-Âge, Renaissance*, dir. M. Gally et M. Jourde, Fontenay aux Roses, ÉNS éditions, 1995, p. 127-168.
- , « Jodelle et Pétrarque » dans *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, dir. J. Balsamo, Genève, Droz, 2004, p. 281-287.
- , « Fiction poétique ou poème philosophique ? De la *Parfaicte Amye* d'Héroët à *Cléopâtre captive* de Jodelle », dans *Par élévation d'esprit. Antoine Héroët, le poète, le*

- prélat, et son temps. Actes du colloque de Cercanceaux (26-27 septembre 2003), dir. A. Gendre et L. Petris, Paris, Champion, p. 355-374.
- , HALÉVY Olivier (dir.), *Lectures d'Étienne Jodelle : Didon se sacrifiant*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- COHEN Gustave, « La *Cléopâtre captive* de Jodelle » dans *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956, p. 343-345.
- CONCONI Bruna (dir.), *Didon se sacrifiant d'Étienne Jodelle*, Bologna, Emil di Odoia, 2014.
- CORNILLIAT François, « “Mais que dirai-je à César?” Éloge et tragédie dans la poétique d'Étienne Jodelle », dans *L'Éloge du Prince de l'Antiquité aux Lumières*, dir. I. Cogitore et F. Goyet, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, Ellug, 2003, p. 223-250.
- DELCOURT Marie, « Jodelle et Plutarque », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, XLIII, janvier 1934, p. 36-52.
- GODENNE René, « Étienne Jodelle traducteur de Virgile », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, t. XXXI, 1969, p. 195-204.
- HUGOT Nina, « Le jeu des genres : note sur le genre des rimes dans les tragédies d'Étienne Jodelle », *BHR*, t. LXXIV, 2012, n°1, p. 139-148.
- JONDORF Gillian, « Doctrine and Image in Jodelle's *Didon se sacrifiant* », dans *French Studies*, n° XXXII, 1978, p. 257-274.
- JOUKOVSKY Françoise, « Le tragique dans la *Cléopâtre captive* », dans *Parcours et rencontres. Mélanges offerts à Enea Balmas*, dir. P. Carile, G. Dotoli et alii, Paris, Klincksieck, 1993, p. 347-359.
- LAZARD Madeleine, « Didon et Enée au XVI^e siècle : La Didon se sacrifiant de Jodelle », dans *Enée et Didon : naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, dir. René Martin et alii, Paris, CNRS, 1990, p. 89-96.
- LE FLANCHEC Van Dung et MARCOTTE Stéphane (dir.), *Le Couronnement de Louis, Jodelle, Tristan L'Hermite, Montesquieu, Stendhal, Eluard*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2013.
- LIONETTO Adeline et SAINT-MARTIN Marie (dir.), *Le Verger*, bouquet 5 : « *Didon se sacrifiant* », janvier 2014. [Consulté en ligne le 01/08/2017. URL : <http://cornucopia16.com/blog/2014/09/08/le-verger-bouquet-v-didon-se-sacrifiant-la-peninsule-iberique-et-le-monde/>]
- LOSKOUTOFF Yvan, « Magie et tragédie : La *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, t. LIII, 1991, p. 65-80.
- MARTIN René (dir.), *Enée et Didon, Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, Paris, CNRS, 1990.
- MÉNIEL Bruno, « Virgile, Jodelle, Ronsard. Colères de femmes abandonnées », dans *La Poésie de la Pléiade. Héritage, influences, transmission. Mélanges offerts au professeur Isamu Takata par ses collègues et amis*, dir. Y. Bellenger, J. Céard et M.-C. Thomine-Bichard, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 63-86.
- MOTHU Alain, « Jodelle, athée de la Pléiade ? », *La Lettre clandestine*, PUPS, n° 15, 2007, p. 376-378.
- NASSICHUK John, « Ascagne, Palinure et les signes merveilleux dans la *Didon se sacrifiant* d'Étienne Jodelle », dans *Une Étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, dir. F. Gingras, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2006, p. 141-159.
- REISS Timothy, « Jodelle's *Cleopatre* and the Enchanted Circle », *Yale French Studies*, n° 47, « Image and Symbol in the Renaissance », 1972, p. 199-210.
- SPILLEBOUT Gabriel, « Jodelle l'hétérodoxe », dans *Aspects du libertinisme au XVI^e siècle. Actes du colloque international de Sommières*, Paris, Vrin, 1974, p. 137-151.

- TERNAUX Jean-Claude, « De Virgile à Jodelle : *Didon se sacrifiant* », dans *L'Épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, dir. F. Greiner et J.-C. Ternaux, Paris, Champion, 2002, p. 113-126.
- TURNER Robert, *Didon dans la tragédie de la Renaissance italienne et française*, Paris, Fouillot, 1926.
- VEDRENNE Laetitia, *Gender and power: Representations of Dido in French tragedy, 1558-1673*, Durham theses, Durham University. [Consulté en ligne le 01/11/2013. URL : <http://etheses.dur.ac.uk/2037/>].

LA PÉRUSE, Jean Bastier (de)

- BANACHEVITCH Nicolas, *Jean Bastier de la Péruse (1529-1554) : étude biographique et littéraire* [1923], Genève, Slatkine, 1970.
- CAMPAGNOLI Ruggero, « Autour du complexe de Médée : trois tragédies du XVI^e siècle et quelques emblèmes », dans *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques. Actes du colloque international des 20-23 mars à l'Université de haute Alsace*, dir. P. Schnyder, Paris, Orizons, 2008, p. 313-329.
- CHARPENTIER Françoise, « Médée figure de la passion. D'Euripide à l'âge classique », dans *Prémices et Floraison de l'Âge classique, mélanges en l'honneur de Jean Jehasse*, éd. B. Yon, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1995, p. 387-405.
- COLEMAN James A., « L'édition originale de la *Médée* de Jean de La Péruse », *BHR*, t. 46, n° 2, 1984, p. 429-432.
- DOIRON Normand, « Médée ou la naissance de la sorcellerie. La tragédie oubliée de La Péruse », *Revue d'histoire du théâtre*, 2013-2, n° 258, p. 217-235.
- DONALD Stone Jr., « Medea and Imitation in the French Renaissance », *Illinois Classical Studies*, n° IX, 1984, p. 215-227.
- SCHWEITZER Zoé, « Sexualité et questions de genre dans les *Médée* renaissantes et classiques », *Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense*. Mis en ligne le 3 juin 2007. [Consulté le 06/08/2014. URL : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=89].
- USHER Phillip John, « Prudency and the Inefficacy of Language: Re-politicizing Jean de La Péruse's *Médée* (1553) », *Modern Language Notes*, vol. 128, n° 4, septembre 2013, p. 868-880.

LA TAILLE, Jacques (de)

- JONDORF Gillian, « "An aimless rhetoric" ? Theme and Structure in Jacques de la Taille's *Alexandre* », *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 41, n° 3, july 1987, p. 267-282.
- SMITH C. N., « The tragedies of Jacques de La Taille », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 7, 1971, p. 398-408.
- GAULLIER-BOUGASSAS Catherine, DUMAS Catherine (dir.), *L'Entrée d'Alexandre le Grand sur la scène européenne. Théâtre et opéra (fin du XV^e-XIX^e siècle)*, Turnhout, Brepols, 2017.

LA TAILLE, Jean (de)

- BAGUENAUT DE PUCHESSE Gustave, *Jean et Jacques de la Taille : étude biographique et littéraire sur deux poètes du XVI^e siècle* [1889], Genève, Slatkine, 1970.
- BELLENGER Yvonne (dir.), *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.
- BONNIER Xavier, « Le rôle dynamique des formes en -ant dans *Saül le furieux* », *Champs du Signe*, n° 9, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 1999, p. 23-42.

- CHARPENTIER Françoise, « L'Art de la tragédie de Jean de La Taille et la doctrine classique », dans *Études sur Étienne Dolet : le théâtre au XVI^e siècle, Le Forez, le Lyonnais et l'histoire du livre publiées à la mémoire de Claude Longeon*, éd. G.-A. Pérouse, Genève, Droz, 1993, p. 151-160.
- , « Jean de La Taille dramaturge : questions de poétique », dans *Op. Cit.*, n° 11, novembre 1998, p. 35-41.
- (dir.), *Cahiers Textuel*, n° 18 : « Les tragédies de Jean de La Taille », Paris, Université de Paris VII, 1998.
- DALEY Tatham Ambersley, *Jean de La Taille (1533-1608), étude historique et littéraire* [1934], Genève, Slatkine Reprints, 1998.
- DAUVOIS Nathalie, « Énonciation lyrique, énonciation tragique dans *Saül le Furieux* », dans *Littératures*, n° 39, automne 1998, p. 31-44.
- DE ROBERT Philippe, « Saül, héros tragique dans la littérature française », dans *Le Héros et l'héroïne bibliques dans la culture. Actes du colloque de Montpellier les 22 et 23 novembre 1996*, dir. J.-M. Marconot, Montpellier, Université Paul Valéry, 1997, p. 99-112.
- FORSYTH Elliot, « La portée morale et religieuse des tragédies bibliques dans le théâtre protestant du XVI^e siècle », *Op. Cit.*, n° 11, novembre 1998, p. 43-49.
- FRAGONARD Marie-Madeleine (dir.), *Par Ta colère nous sommes consumés. Jean de la Taille auteur tragique*, Orléans, Paradigme, 1998.
- GARNIER-ZUCHELLI Sophie, « La déploration dans *Saül le furieux* ou la mise en scène de la pitié », *L'Information grammaticale*, n° 81, mars 1999, p. 24-27.
- GORRICHON Martine, « L'influence de Sénèque sur une tragédie de Jean de La Taille, *Saül le furieux* », dans *Présence de Sénèque*, dir. R. Chevallier et R. Poignault, Paris, Touzot, 1991, p. 155-170.
- HALL Kathleen Mary, « A defence of Jean de La Taille as a translator of Ariosto », *The Modern Language Review*, vol. 67, n° 3, july 1972, p. 536-542.
- HOWE Alan, « La Taille's *Saül*. A Play of two halves », *French studies Bulletin: A Quarterly Supplement*, n° 19, 1986, p. 3-5.
- , « La Taille, Hardy et Virgile. Sur un souvenir de l'*Énéide* dans *Saül le Furieux* et *Didon se sacrifiant* », *BHR*, t. XLIX, 1987, p. 611-614.
- KREYDER Laura, « Refaire la Méditerranée au nord. Le "Saül" de La Taille et de Bruegel », dans *Le Rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne. Le lieu et son mythe*, dir. B. Westphal, Limoges, Pulim, 2001, p. 255-273.
- LECERCLE François, « Signes scéniques et trouble identitaire : l'altérité de l'ombre tragique », dans *Langue et altérité dans la culture de la Renaissance. Language and Otherness in Renaissance culture: Selected and Expanded Papers from the Second International Colloquium in the series Early Modern Cartographies of Difference (Nanterre, 16-17 June 2006)*, dir. A. Lecercle et Y. Brailowsky, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2008, p. 147-163.
- , « La démonologie en scène. À propos des versions théâtrales de l'Épisode d'Endor (I Rois/Samuel, 28) » dans *Fictions du diable. Démonologie et littérature de Saint Augustin à Léo Taxil*, dir. F. Lavocat, P. Kapitaniak et M. Closson, Genève, Droz, 2007, p. 169-199.
- , « Voix de Dieu, voix du mort, voix du diable : l'évocation de Samuel au théâtre », dans *Les Voix de Dieu. Littérature et prophétie en Angleterre et en France à l'âge baroque*, dir. L. Cottegnies, C. Gheeraert-Graffeulle et alii, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008, p. 59-68.
- MARMIN Louis, « A neglected piece of evidence in dating of La Taille's *La Famine* », *French studies Bulletin: A Quarterly Supplement*, n° 40, 1991, p. 7-8.

- MÉNIEL Bruno, « Saül et ses démons », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 13, 2006. Mis en ligne le 27 novembre 2009. [Consulté le 07/01/2011. URL : <http://crm.revues.org/index770.html>].
- NEVEU Franck (dir.), *Faits de langue et sens des textes*, Paris, Sedes, 1998.
- SPILLEBOUT Gabriel, « Comptes-rendus », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, t. XXXII, 1970, p. 180-192.
- THIEL Maria Arendina, *La Figure de Saül et sa représentation dans la littérature française*, Amsterdam, H. J. Paris, 1926.
- TIN Louis-Georges, « L'univers tragique de La Taille, justice ou vengeance ? », *RHR*, vol LV, n° 48, juin 1999, p. 25-44.
- WEINBERG Bernard, « Charles Estienne et Jean de La Taille », *Modern Language Notes*, vol. 61, n° 4, avril 1946, p. 262-265.
- ZEPPA de Nolva Claudio, « Jean de La Taille et la règle des unités », dans *Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire anciennes offerts à Alfred Ernout*, Paris, Klincksieck, 1940, p. 397-406.

LE BRETON, Gabriel

- GRANDMOTET M., « Étude sur la tragédie *Adonis* de Guillaume le Breton », *Bulletin de la Société nivernaise des sciences, lettres et arts*, t. 1, 1854, p. 211-230.
- PREDÀ Alessandra, « Il mito in scena : « Adonis » di Gabriel Le Breton (1579) », dans *Studi sul teatro in Europa. In onore di Mariangela Mazzocchi Doglio*, dir. Paolo Bosisio, Roma, Bulzoni Editore, 2010, p. 531-547.

MURET, Marc-Antoine

- BLOEMENDAL Jan, « Tyrant or Stoic Hero? Marc-Antoine Muret's *Julius Caesar* », dans *Recreating Ancient History: Episodes from the Greek and Roman Past in the Arts and Literature of the Early Modern Period*, dir. K. Enenkel, J. de Jong, J. de Landtsheer, Leiden, Brill, 2001, p. 303-318.
- BOISSIER Gaston, « La réforme des études au XVI^e siècle, Baduel et Muret », *Revue des deux mondes*, t. 54, déc. 1882, p. 579-610.
- COLLETET Guillaume, « Marc-Antoine de Muret », éd. Ph. Tamizey de Larroque, *RHLF*, 1896 [sd, écrit entre 1634 et 1659], t. III, p. 270-85. [Consulté en ligne le 31/07/2014. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k143338z/f276.image>].
- DEJOB Charles, *Marc-Antoine Muret, un professeur français en Italie dans la seconde moitié du XVI^e siècle* [1881], Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- GINSBERG Ellen S., « Marc-Antoine de Muret : a re-evaluation », dans *Acta Conventus Neo-Latini Guelpherbytani. Proceedings of the Sixth International Congress of Neo-Latin Studies*, dir. S. P. Revard, F. Rädle, et M. A. Di Cesare, Binghamton, New York, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1988, p. 63-69.
- LAMARQUE Henri, « La première tragédie "prétexte" de la Renaissance : le *Julius Caesar* de Marc-Antoine Muret », *Rome et le tragique : PALLAS*, n° 49, dir. M.-H. Garelli-François, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 247-265.
- LEROUX Virginie, « Le *Julius Caesar* (1553) de Marc-Antoine de Muret », dans *Cahiers de Recherches Médiévales*, n° 14 spécial, « La Figure de Jules César au Moyen Âge et à la Renaissance (II) », 2007, p. 207-223, mis en ligne le 30 juin 2007. [Consulté le 31/07/2014. URL : <http://crm.revues.org/index2576.html>].
- ROWELL Henry T., « Marc-Antoine Muret: A Sixteenth-Century Classicist and His Work », *The Classical Weekly*, vol. 35, n° 23, May 11, 1942, p. 268-272. [Consulté en ligne le 31/07/2014. URL : <http://www.jstor.org/stable/4341498>].

TRINQUET Roger, « Recherches chronologiques sur la jeunesse de Marc-Antoine Muret », *BHR*, t. 27, n° 1, 1965, p. 272-285.

PHILONE, Messer

BALMAS Enea, « Josias di "M. Philone" e il teatro riformato italiano del cinquecento », dans Balmas Enea, *Saggi e studi sul rinascimento francese*, Padova, Liviana Editrice, 1982, p. 105-133.

JUNOD Samuel, « "Maintenant moi, Jérémie" : De l'exposition de Jérémie à l'exploitation de Jérémie » dans *Les paraphrases bibliques aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, dir. V. Ferrer et A. Mantero, 2006, p. 171-190.

RIVAUDEAU, André (de)

CHARPENTIER Françoise, « Le thème d'Aman et la propagande huguenote : à propos de l'édition critique de *l'Aman* de Rivaudeau par Keith Cameron » *BHR*, n° 33, 1971, p. 377-83.

DIMAURO Damon, « André de Rivaudeau et la Bible », *Bulletin de la société d'histoire du protestantisme français*, vol. 141, n° 2, avril-mai-juin 1995, p. 207-220.

DUBU Jean, « Esther : Bible et poésie dramatique », *The French Review*, vol. 64, n° 4, mars 1991, p. 607-620.

MIOTTI Mariangela, « La « tragedie artificielle » : André de Rivaudeau », *Studi di Letteratura Francese*, n° 18, janvier 1992, p. 32-47.

———, « André de Rivaudeau : théâtre et poésie pour la cour de Jeanne d'Albret », dans *Jeanne d'Albret et sa cour. Actes du colloque international de Pau, 17-19 mai 2001*, dir. E. Berriot-Salvadore, Ph. Chareyre et C. Martin-Ulrich, Paris, Champion, 2004, p. 317-339.

———, *Il personaggio di Ester nella drammaturgia francese da Rivaudeau a Racine*, Fasano, Schena Editore, n° 40, 2009.

ROILLET, Claude

BUDD F. E., « Rouillet's (*sic*) *Philanira* and Whetstone's *Promos and Cassandra* », *The Review of English Studies*, vol. 6, n° 21, janvier 1930, p. 31-48. [Consulté en ligne le 17/06/2014. URL : <http://www.jstor.org/stable/507894>].

GAUTHERET-COMBOULOT Simon, « Étude sur les Ecrivains beaunois au XVI^e siècle : Claude Roillet », dans *Mémoires de la société d'histoire et d'archéologie de Beaune*, 1884, p. 43-98. [Consulté en ligne sur Gallica le 03/10/2015. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32869527v>].

HUGOT Nina, « "In re tam lubrica", *Philanira* de Claude Roillet (1556) ». À paraître.

SAINT-GELAIS, Mellin (de)

DELMAS Christian, « Les *Sophonisbe* et le renouveau de la tragédie en France », *Dix-septième siècle*, t. 208, n°3, juillet-septembre 2000, p. 447.

GIROT Jean-Eudes, « Mellin de Saint-Gelais, poète éparpillé », dans *Qui écrit ? Figures de l'auteur et des co-élaborateurs du texte, XVI^e-XVIII^e siècle*, dir. M. Furno, Lyon, ÉNS éditions, 2009, p. 95-108.

LEBÈGUE Raymond « La représentation d'une tragédie à la cour des Valois », *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1946, 90/1, p. 138-144.

ZILLI Luigia, « Mellin de Saint-Gelais, Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia *Sophonisba* », *Studi di Letteratura Francese*, vol. 17, janvier 1991, p. 7-29.

TOUTAIN, Charles

PEACH Trevor, « Une tragédie perdue : Guillaume le Conquérant (?) de Charles Toutain (1556 ?) », *BHR*, t. 52, n° 1, 1990, p. 105-107.

LE THÉÂTRE AU XVI^e SIÈCLE

- ARTOIS Florence (d'), TEULADE Anne (dir.), *La Tragédie et ses marges. Penser le théâtre sérieux en Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*, Genève, Droz, 2017.
- ATTAL Pierre, « De « complémenteur » en moyen français et en français classique (notamment chez Jodelle, Bèze, La Péruse) », *L'Information grammaticale*, n° 45, 1990, p. 24-25.
- BAILBÉ Jacques, « Le personnage de Satan dans les tragédies protestantes du XVI^e siècle », dans *L'Art du théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon*, dir. Y. Bellenger Yvonne, G. Conesa et alii, Paris, PUF, 1992, p. 35-47.
- BALAVOINE Claudie et LAURENS Pierre (dir.), *La Statue et l'empreinte. La Poétique de Scaliger*, Paris, Vrin, 1986.
- BALMAS Enea, « La Tragédie française de Jean Bretog », dans *L'Art du théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon*, dir. Y. Bellenger, G. Conesa et alii, Paris, PUF, 1992, p. 49-59.
- BARETAUD Anne, « Le récit comme acte dans les tragédies bibliques du XVI^e siècle », *Loxias* 12 : « Le récit au théâtre (1) : de l'Antiquité à la modernité », mis en ligne le 28/02/2006. [Consulté en ligne le 27/08/2014. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=935>]
- BEAUDIN Jean-Dominique, « Observations sur les épîtres liminaires de quelques tragédies françaises du XVI^e siècle », dans *Epistulae Antiquae II. Actes du II^e colloque international, « Le genre épistolaire antique et ses prolongements européens »*. Université François Rabelais, Tours, 28-30 septembre 2000, dir. L. Nadjjo et E. Gavaille, Louvain/Paris, Peeters, 2002, p. 425-439.
- BERRÉGARD Sandrine, *Pratiques de l'argument dans le théâtre français des XVI^e et XVII^e siècles*, thèse d'habilitation à diriger des recherches soutenue le 29 novembre 2017 à l'Université de Strasbourg, à paraître.
- BIRBERICK Anne, GANIM Russel J. (dir.), *EMF : Studies in Early Modern France*, vol. 13 : « Spectacle », Charlottesville, Rookwood Press, 2010.
- BLOEMENDAL Jan, NORLAND Howard B. (dir.), *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, Leiden-Boston, Brill, 2013.
- BREITINGER Heinrich, *Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille : étude de littérature comparée*, Genève et Bâle, Georg, 1895. [Consulté en ligne le 22/11/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5835660n>].
- BOKDAM Sylviane, « Jodelle, La Péruse et le commentaire de Marc-Antoine Muret à *L'Éthique à Nicomaque* d'Aristote : colère et magnanimité », *L'Information littéraire*, vol. 42, n° 3, 1990, p. 3-6.
- BOUHAÏK-GIRONÈS Marie, KOOPMANS Jelle et LAVÉANT Katell (dir.), *La Permission et la Sanction. Théories légales et pratiques du théâtre (XIV^e-XVII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- BRAY René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, A.G. Nizet, 1945.
- BURON Emmanuel, « La supplication dans la tragédie humaniste : l'arme des femmes ? », dans *La Supplication. Discours et représentation*, dir. L. Albert, P. Bruley, A.-S. Dufief, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 321-336.

- CAVALLINI Concetta et DESAN Philippe (dir.), *Le Texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- CAIGNY Florence (de), *Sénèque le tragique en France (XVI^e-XVII^e siècles). Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- CAYUELA Anne, DECROISSETTE Françoise, LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte et VUILLERMOZ Marc (dir.), *Préface et critique. Le paratexte théâtral en France, en Italie et en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, *Littératures classiques*, n° 83, 2014.
- CAYUELA Anne, VUILLERMOZ Marc (dir.), *Les Mots et les choses du théâtre. France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2017.
- CAZAL Yvonne, « Le clerc, les femmes, le latin et l'obscène », *Le Fait de l'analyse*, n°9 : « Les pensées inconvenantes », Paris, Autrement, automne 2000, p. 67-82.
- CECCHETTI Dario, « La Nozione di *Tragédie Sainte* in Francia tra Rinascimento e barocco », dans *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Louis Terreaux*, dir. J. Balsamo, Paris, Champion, 1994, p. 395-413.
- , « La *tragédie sainte* rinascimentale come *miroir* della storia presente », dans *Religion et littérature à la Renaissance. Mélanges en l'honneur de Franco Giacone*, dir. F. Roudaut, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 621-642.
- CECCHETTI Dario e DALLA VALLE Daniela (dir.), *Il tragico e il sacro dal Cinquecento a Racine. Atti del Convegno Internazionale di Torino e Vercelli (14-16 ottobre 1999)*, Firenze, Leo S. Olschki, 2001.
- CHAMARD Henri, « Le collège de Boncourt et les origines du théâtre classique » dans *Mélanges offerts à Abel Lefranc*, Paris, Droz, 1936, p. 246-260.
- CHARPENTIER Françoise, *Pour une lecture de la tragédie humaniste. Jodelle, Garnier, Montchrestien*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1979.
- , *Les Débuts de la tragédie héroïque, Antoine de Montchrestien, 1575-1621*, Lille, Atelier reprod. th. Univ. Lille 3, 1981.
- , « Invention d'une dramaturgie : Jodelle, La Péruse », *Littératures*, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, n° 22, printemps 1990, p. 7-22.
- CHATAIGNIER David, *Les Tragédies à sujet turc sur la scène française : 1561-1681*, thèse dirigée par G. Forestier, soutenue à l'Université Paris Sorbonne le 31 janvier 2012, non publiée.
- CIMMIERI Valeria, *Femme et pouvoir dans le théâtre tragique italien des XVI^e et XVII^e siècles : étude d'un corpus emblématique de rôles-titres féminins*, thèse dirigée par Jean-Luc Nardone et Salvatore Silvano Nigro, soutenue le 29-10-2013 à Toulouse II. [Voir également le catalogue de tragédies italiennes à héroïnes qu'elle a mis en ligne, consulté le 09/01/2018, URL : <https://cataloguefemmespouvoir.wordpress.com/corpus/>].
- COSENTINO Paola, « Tragiche eroine. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento », *Italique*, n°9, 2006, p. 65-99.
- COSTA GIOVANGIGLI Orazio e PETROCCHI Giorgio (dir.), *Saggi e ricerche sul teatro francese del Cinquecento*, Firenze, L. S. Olschki, 1985.
- CROIZY-NAQUET Catherine, LE BRIZ-ORGEUR Stéphanie et VALETTE Jean-René (dir.), *Théâtre et révélation. Donner à voir et à entendre au Moyen Âge. Hommage à Jean-Pierre Bordier*, Paris, Champion, 2017.
- DANGEL Jacqueline, « Devanciers grecs et romains » dans *Sénèque le tragique : huit exposés suivis de discussions*, dir. M. Billerbeck et E. A. Schmidt, Genève, Fondation Hardt, 2004, p. 63-120.
- DAUVOIS Nathalie (dir.), *Horace, l'autre poétique. Actes des journées d'étude du 19 octobre 2010 et du 28 mai 2011*, revue en ligne *Camenae*, 13, octobre 2012. [Consulté en ligne le 12/05/2018. URL : <http://sapat.ephe.sorbonne.fr/toutes-les-revues-en-ligne-camenae/camenae-n-13-octobre-2012-horace-l-autre-poetique-238.htm>].

- DELCOURT Marie, *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*, Bruxelles, Maurice Lamertin, 1925.
- DI MAURO Damon, « La théorie de la “verge de Dieu” dans les tragédies religieuses d’André de Rivaudeau et de Robert Garnier », *Renaissance and Reformation/Renaissance et réforme*, vol. XXIX, n° 2-3, 2005, p. 121-138.
- DOBBY-POIRSON Florence, « Frissons, cris, pâmoisons : les manifestations de l’émotion extrême dans la tragédie humaniste », *Littérales*, n° 42 : « Les extrémités des émotions. Du spectaculaire à l’inexprimable. Actes du colloque international des 23 et 24 mars 2007 (Université Paris Ouest Nanterre La Défense) », dir. L. Picciola et B. Boudou, 2008, p. 17-34.
- DUBU Jean « L’essor du théâtre et sa condamnation par les autorités ecclésiastiques de 1550 à 1650 », *Renaissance européenne et phénomènes religieux : 1450-1650. Actes du festival d’histoire de Montbrison*, Montbrison, Association du centre culturel de la ville de Montbrison, 1991, p. 105-116.
- , *Les églises chrétiennes et le théâtre (1550-1850)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1997.
- DUPRAT Anne, *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*, Paris, Champion, 2009.
- DUPUIS Vincent, *Le Tragique et le féminin. Essai sur la poétique française de la tragédie (1553-1663)*, Paris, Classiques Garnier, 2015. Cet ouvrage est la version publiée de sa thèse, *La Femme au théâtre. Les figures féminines et la poétique de la tragédie en France (1550-1660)*, thèse présentée à l’Université McGill, 2013. [Consulté en ligne le 23/02/2015. URL : digitool.library.mcgill.ca/thesisfile121212.pdf].
- DUROUX Alice, *Les Formes de la tragédie française de 1550 à 1640. La leçon des réécritures*, thèse dirigée par G. Forestier, soutenue à l’Université Paris-Sorbonne en 2001, non publiée.
- DUTERTRE Eveline, « À propos de quelques tragédies de la mort de César des XVI^e et XVII^e siècles », *Littératures classiques*, n° 16, 1992, p. 199-227.
- EVAIN Aurore, *L’Apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L’Harmattan, 2001.
- , « Les reines et princesses de France, mécènes, patronnes et protectrices du théâtre au XVI^e siècle », dans *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, dir. K. Wilson-Chevalier, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2007, p. 59-99.
- FAGUET Émile, *La Tragédie française au XVI^e siècle : 1550-1600* [1912], Genève, Slatkine, 1969.
- FERRAND Mathieu, « Le théâtre des collèges, la formation des étudiants et la transmission des savoirs aux XV^e et XVI^e siècles », revue en ligne *Camenuiae*, n°3, Université de Paris – Sorbonne, juin 2009. [Consulté le 20 novembre 2010. URL : http://www.paris-sorbonne.fr/fr/IMG/pdf/Mathieu_2.pdf].
- , « Le théâtre des collèges au début du XVI^e siècle : Les *Dialogi* (1530) de Johannes Ravisius Textor », *Bibliothèque d’Humanisme et de Renaissance*, LXXII, 2, 2010, p. 337-368.
- , *Le théâtre des collèges parisiens au début du XVI^e siècle. Textes et pratiques dramatiques*, thèse non publiée soutenue en décembre 2013.
- FINK Robert J., « Une “Deffence et illustration de la langue française” avant la lettre : la traduction par Jacques Peletier du Mans de l’*Art poétique* d’Horace (1541), *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 8, n° 2, printemps 1981, p. 342-363. [Consulté en ligne le 05/12/2016. URL : <https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/crci/article/view/2560/1955>].

- FORESTIER Georges, « Situation du personnage de la jeune fille dans la comédie française du XVI^e siècle », *BHR*, t. 46, n° 1, 1984, p. 7-19.
- FORSYTH Elliot, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, Champion, 1994 [1^{re} éd. : 1962].
- FRAPPIER Louise, « La parole magnifiée : prophétie et prière dans la tragédie biblique du XVI^e siècle en France », dans *De la grâce et des vertus*, dir. M.-Fr. Wagner et P.-L. Vaillancourt, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1998, p. 243-257.
- , « La topique de la fureur dans la tragédie française du XVI^e siècle », *Études françaises*, vol. 36, n° 1, 2000, p. 29-47.
- (dir.), *Études françaises*, vol 44, n° 2 : « La littérature tragique du XVI^e siècle en France », 2008.
- , GRAHAM Anne G. (dir.), *Tangence*, n° 104 : « L'exemplarité de la scène : théâtre politique et religion au XVI^e siècle », 2014.
- FRISCH Andrea, *Forgetting differences : Tragedy, Historiography and the French Wars of Religion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015.
- GARNIER Bruno, « Corps et rite sacrificiel dans la tragédie française du XVI^e et XVII^e siècles : l'exemple de la fable de Polyxène », dans *Souillure et pureté. Le corps et son environnement culturel : actes du colloque organisé à Corte, les 21, 22 et 23 octobre 1999*, dir. J.-J. Vincensini, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, p. 175-193.
- GETHNER Perry, « The Didactic Chorus in French Humanist Tragedy », *Classical and Modern Literature: a Quarterly*, vol. 3, n° 3, 1983, p. 139-149.
- GOFFLOT Louis-Verdun, *Le Théâtre au collège : du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Champion, 1907.
- GOODLAND Katharine, *Female Mourning in Medieval and Renaissance English drama. From the raising of Lazarus to King Lear*, Aldershot, Ashgate, 2005.
- GRIFFITHS Richard M., « Les sentences et le “but moral” dans les tragédies de Montchrestien », *Revue des sciences humaines*, n° 105, janvier-mars 1962, p. 5-14.
- GRIFFITHS Richard, *The Dramatic Technique of Antoine de Montchrestien*, Oxford, Clarendon Press, 1970.
- HALÉVY Olivier, « La vie d'une forme : l'alexandrin renaissant (1452-1573) », *L'Information littéraire*, 2/2004, vol. 56, p. 38-43.
- HARASZTI Jules, « La littérature dramatique au temps de la Renaissance considérée dans ses rapports avec la scène contemporaine », *RHLF*, vol. XI, 1904, p. 680-686. [Consulté en ligne le 03 mars 2011. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5767367q/f689.tableDesMatières>].
- HERRICK Marvin Theodore, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Urbana, University of Illinois Press, 1946.
- HOSFORD Desmond, WRIGHTINGTON Charles (dir.), *Fortune and Fatality: Performing the Tragic in Early Modern France*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- HOSFORD Desmond, « “Regnorum Ruina”: Cleopatra and the Oriental Menace in Early French Tragedy », dans *French Orientalism: Culture, Politics and the Imagined Other*, dir. D. Hosford et Ch. J. Wojtkowski, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2010, p. 23-47.
- HOWE Alan, « The Dilemma Monologue in Pre-Cornelian French Tragedy (1550-1610) », dans *En marge du classicisme. Essays on the French Theatre from the Renaissance to the Enlightenment*, dir. A. Howe and R. Waller, Liverpool, Liverpool University Press, 1987, p. 27-63.
- JACQUOT Jean (dir.), *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1964.

- (dir.), *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, CNRS, 1968.
- JAROSZEWSKA Teresa, *Le Vocabulaire du théâtre de la Renaissance en France (1540-1585). Contribution à l'histoire du lexique théâtral*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1997.
- JONDORF Gillian, *French Renaissance Tragedy : the dramatic word*, New York, Cambridge University Press, 1990.
- JONES-DAVIS Marie-Thérèse (dir.), *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, Paris, Touzot, 1983.
- JONKER Gerard Dirk, *Le Protestantisme et le théâtre de langue française*, Groningen, J. B. Wolters, 1939.
- KARSENTI Tiphaine, « “Pyrrhe sera toujours pire”. Enjeux idéologiques et esthétiques du traitement de la mort de Pyrrhus dans la tragédie des années 1590 », *Albineana*, n°20, 2008, p. 117-132.
- , « Hécube entre excès et exception. La tragédie comme outil d'expression du deuil au temps des guerres de religion », *Littérales*, n° 42 : « Les extrémités des émotions. Du spectaculaire à l'inexprimable. Actes du colloque international des 23 et 24 mars 2007 (Université Paris Ouest Nanterre La Défense) », dir. L. Picciola et B. Boudou, 2008, p. 35-49.
- , *Le Mythe de Troie dans le théâtre français (1572-1715)*, Paris, Champion, 2012.
- KERN Madeleine, *Corps et morale entre geste et parole : la représentation de la séduction dans la comédie humaniste française de la Renaissance (1552-1612)*, Genève, Slatkine, 2009.
- KNIGHT Alan E., « On Editing Early Printed French Plays », *Romance Philology*, vol. XL, n° 1, august 1986, p. 65-74.
- KONIGSON Elie, « Les objets de représentation au théâtre (xv^e-xvii^e siècles) », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, n° 14/2, 1996, p. 189-199.
- LACOUR Léopold, *Les Premières actrices françaises*, Paris, Librairie Française, 1921.
- LAMY Mathilde, *Cléopâtre dans les tragédies françaises de 1553 à 1682 : Une dramaturgie de l'éloge*, thèse dirigée par Jean-Claude Ternaux, soutenue à l'Université d'Avignon le 31 mai 2012, non publiée. [Consulté le 19/06/2018. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00911651/document>].
- LANCASTER Henri Carrington, « The Rule of Three Actors in French Sixteenth Century Tragedy », *Modern Language Notes*, vol. 23, n° 6, juin 1908, p. 173-177. [Consulté en ligne le 01/12/2016. URL : <http://www.jstor.org/stable/2916574>].
- , « A neglected passage on the three unities of the French classic drama », *PMLA*, vol. 23, n° 2, 1908, p. 307-315. [Consulté en ligne le 17/06/2014. URL : <http://www.jstor.org/stable/456692>].
- LANSON Gustave, « Études sur les origines de la tragédie classique en France », *RHLF*, 1903, t. 10, n°3, p. 177-231 et 413-436. [Consulté en ligne le 20/03/2016. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5803154r>].
- , « L'idée de la tragédie en France avant Jodelle », *RHLF*, t. 11, n° 4, 1904, p. 541-584. [Consulté en ligne le 20/07/2016. URL : <http://www.jstor.org/stable/40519608>].
- , « Note sur un passage de Vitruve et sur l'origine de la distinction des genres dans le théâtre de la Renaissance », *Revue de la Renaissance : organe international mensuel des Amis du XVI^e siècle et de la Pléiade*, 1904, p. 72-84. [Consulté en ligne le 16/08/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k154474>].
- LATTARICO Jean-François, MEUNIER Philippe, SCHWEITZER Zoé (dir.), *Le Paratexte théâtral face à l'auctoritas : entre soumission et subversion. Regards croisés en Italie, France et Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Chambéry, Université Savoie Mont-Blanc, 2016.

- LARDON Sabine, « L'importance des préfaces des premiers traducteurs pour la codification de la tragédie à la Renaissance », *Australian Journal of French Studies*, vol. 52, n° 3, 2015, p. 273-289.
- La Vie théâtrale au temps de la Renaissance, Paris, Institut Pédagogique National, 1963.
- LAZARD Madeleine, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, Paris, PUF, 1978.
- , *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980.
- , « Comédiennes et rôles féminins dans la comédie française du XVI^e siècle », dans *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture moderne*, vol. I : Moyen Âge et Renaissance, Genève, Slatkine, 1980, p. 361-370.
- , « Le théâtre français de la Renaissance. État des questions », dans *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui. Moyen âge et Renaissance*, Paris, Éditions du CTHS, 1991, p. 35-47.
- LAWTON Harold Walter, « Sixteenth Century French Tragedy and Catharsis », dans *Essays presented to C. M Girdlestone*, Newcastle upon Tyne, University of Durham, King's College, 1960, p. 169-180.
- LEBÈGUE Raymond, *La Tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, Les Belles Lettres, 1929.
- , « Horace en France pendant la Renaissance », *Humanisme et Renaissance*, t. III, 1936, p. 141-164, p. 289-300 et p. 384-412. [Consulté en ligne le 29/11/2016. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5840034t/f155.image>].
- , *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, Office de Publicité, 1944.
- , « La représentation d'une tragédie à la cour des Valois », *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1946, 90/1, p. 138-144.
- , « Le répertoire d'une troupe française à la fin du XVI^e siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, I, 1-2, 1948, p. 9-24.
- , « La représentation des tragédies au XVI^e siècle » dans *Mélanges d'histoire littéraire de la renaissance offerts à Henri Chamard par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, A.G. Nizet, 1951, p. 199-204.
- , « Les représentations dramatiques à la cour des Valois », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, dir. J. Jacquot, Paris, CNRS, 1956, p. 85-91.
- Le Choix de la langue dans la construction des publics en France à la Renaissance. Actes du colloque de l'Université Brock (23-25 juin 2011), Le français préclassique. 1500-1650*, vol. XIV, Paris, Champion, 2012.
- LEPROUX Guy-Michel, *Le théâtre à Paris au XVI^e siècle*, Paris, Institut d'Histoire de Paris, 2018.
- LEROUX Virginie, « Tragique et tragédie : la réception de l'héritage aristotélicien dans les poétiques néo-latines de la Renaissance », dans *Renaissances de la tragédie. La poétique et le genre tragique, de l'Antiquité à l'époque contemporaine*, dir. F. Malhomme, L. Milette, G. M. Rispoli, M.-A. Zagdoun, Napoli, Giannini Editore, 2013, p. 309-336.
- LESTRINGANT Franck, « Le vers de théâtre au XVI^e siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 52, 2000, p. 267-278.
- LICHA Alexandra, *La Vertu de l'héroïne tragique (1553-1653)*, thèse dirigée par G. Forestier, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne en 2004, non publiée.
- LICHA Alexandra, « Le discours sentencieux sur la femme dans la tragédie (1553-1653) : instruction morale ou manipulation dramatique du spectateur ? », dans Georges Forestier (modérateur), *Actes de la première table ronde : la place du spectateur dans la doctrine classique. Site du Centre de Recherches sur l'Histoire du Théâtre*, 2005, p. 14. [Consulté en ligne le 18/06/2018].

- URL : http://lettres.sorbonne-universite.fr/IMG/pdf/CRHT_Alexandra_Licha_Le_discours_sentencieux_sur_la_femme_dans_la_tragedie_1553-1653_instruction_morale_ou_manipulation_dramatique_du_spectateur_.pdf.
- LOCHERT Véronique, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009.
- LONGEON Claude, « L'image du prince dans le théâtre protestant de langue française du XVI^e siècle », *Travaux de linguistique et de littérature*, XXII-2, 1984, p. 247-256.
- LORIAN Alexandre, « Les protagonistes dans la tragédie biblique de la Renaissance », *Nouvelle Revue du Seizième siècle*, vol. 12, n° 2, 1994, p. 197-208.
- LOTE Georges, *Histoire du vers français*, P. II : *Le XVI^e et le XVII^e siècles*, t. IV, éd. J. Gardes-Tamine, J. Molino et L. Victor, Aix en Provence, Université de Provence, 1988.
- LOUVAT Bénédicte, « Le théâtre protestant et la musique (1550-1586) », dans *Par la vue et par l'ouïe. Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, dir. M. Gally et M. Jourde, Fontenay-aux-Roses, ÉNS éditions, 1999, p. 135-158.
- , « Les noms du personnage de théâtre de Laudun à d'Aubignac », dans *Le Lexique métalittéraire français (XVI^e-XVII^e siècles)*, dir. M. Jourde et J.-C. Monferran, Genève, Droz, 2006, p. 107-122.
- MARTIN Stephen Michael, *The Development of the Female Dramatic Character in Jodelle and Garnier*, thèse soutenue en avril 1980 à Boston College, non publiée.
- MASTROCOLA Paola, *L'Idea del tragico. Teorie della tragedia nel cinquecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998.
- MASTROIANNI Michele, *Le Antigoni Sofoclee del Cinquecento francese*, Firenze, L.S Olschki, 2004.
- (dir.), *La Tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, Torino, Rosenberg et Xellier, 2015.
- (dir.), *La Tragédie sainte en France (1550-1610)*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- MAZOUER Charles, « Les tragédies bibliques sont-elles tragiques ? », *Littératures classiques*, n° 16, printemps 1992, p. 125-140.
- , « La figure de David dans les tragédies de la Renaissance », dans *Claude le Jeune et son temps en France et dans les États de Savoie. 1530-1600. Actes du colloque international de Chambéry (4-7 novembre 1991)*, dir. M.-Th. Bouquet-Boyer et P. Bonniffet, Berlin/Frankfurt/New York/Paris/Wien, Peter Lang, 1996, p. 253-263.
- , *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2002.
- , « Théâtre et religion dans la seconde moitié du XVI^e siècle (1550-1610) », dans *French Studies. A Quarterly Review*, vol. LX, n° 3, juillet 2006, p. 295-304.
- , « Ce que tragédie et tragique veulent dire dans les écrits théoriques du XVI^e siècle », *RHLF*, vol. 109, janvier 2009, p. 71-84.
- MEERE Michael (dir.), *French Renaissance and Baroque Drama. Text, Performance, Theory*, Newark, University of Delaware Press, 2015.
- MILLET Olivier, « De l'erreur au péché : la culpabilité dans la tragédie humaniste du XVI^e siècle », *Travaux de littérature*, n° VIII : « La culpabilité dans la littérature française », 1995, p. 57-73.
- , « La tragédie humaniste de la Renaissance (1550-1580) et le sacré », dans *Le Théâtre et le sacré*, éd. A. Bouvier Cavoret, Paris, Klincksieck, 1996, p. 69-94.
- , « L'assassinat politique sur la scène au temps des guerres de religion : trois pièces d'actualité », *Vives Lettres*, n° 4 : « Complots et coups d'État sur la scène de théâtre. XVI^e-XVIII^e siècles », Strasbourg, 1999, p. 7-44.

- , « La comédie française de la Renaissance comme jeu parodique avec la tragédie et les genres élevés », dans *L'Histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats. Mélanges offerts à Madeleine Bertaud*, dir. L. Fraisse, Genève, Droz, 2001, p. 449-467.
- , « Exposition au malheur et politique-spectacle : les “grands hommes” dans la tragédie humaniste de la Renaissance », *Travaux de littérature*, XVIII : « L'Écrivain et le grand homme », dir. P.-J. Dufief, 2005, p. 105-122.
- , « Voix d'auteur, voix du peuple ? L'identité et le rôle du chœur dans les tragédies françaises de la Renaissance à la lumière des interprétations humanistes de l'*Art poétique* d'Horace », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 30, 1-2, 2006, p. 85-98.
- , « *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. 44, n° 2, 2008, p. 11-31.
- MONFERRAN Jean-Charles, « Rime pour l'œil, rime pour l'oreille : réalité, mythe, ou idéal ? Aperçus de la question en France aux XVI^e et XVII^e siècles », dans *Par la vue et par l'ouïe. Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, dir. M. Gally et M. Jourde, Fontenay-aux-Roses, ÉNS éditions, 1999, p. 79-95.
- , *L'École des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610). Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres*, Genève, Droz, 2011.
- MOSELE Elio (dir.), *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca. Esperienze teatrali a confronto in Italia e in Francia. Atti del Convegno Internazionale di Studio. Verona – Mantova – 9-12 ottobre 1991*, Fasano, Schena Editore, 1993.
- NASSICHUK John, « Jodelle and Garnier : Ghost Prologues from Seneca to the Renaissance », dans *Haunting presences. Ghosts in French literature and culture*, dir. K. Griffiths et D. Evans, Cardiff, University of Wales Press, 2009, p. 42-59.
- NORMAN Larry F., DESAN Philippe, STRIER Richard (dir.), *Du spectateur au lecteur : Imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles*, Fasano/Paris, Schena Editore/Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- NORTON Glyn P. (éd.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 3 : *The Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- OIRY Goulven, *La Comédie française et la ville (1550-1650). L'Iliade parodique*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- PERRIER Simone, « Jeux de l'ordre et du désordre. L'adynaton dans la poésie lyrique et la tragédie du XVI^e siècle », dans *Ordre et désordre dans la civilisation de la Renaissance*, dir. G.-A. Pérouse et F. Goyet, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1996, p. 223-337.
- , « Ronsard et sa bande », *RHLF*, vol. 110, mars 2010, p. 633-647.
- PINEAUX Jacques, « César dans la tragédie humaniste de la Renaissance française », dans *Présence de César : hommage au doyen Michel Rimbaud. Actes du colloque des 9-11 décembre 1983*, éd. R. Chevallier, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 213-222.
- PINTOR Irene Romera, SIRERA Josep Lluís (dir.), *La Mujer : de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, València, Publicaciones de la Universitat de València, 2011.
- PÖSCHL Viktor, « Virgile et la tragédie », dans *Présence de Virgile. Actes du colloque des 9, 11 et 12 décembre 1976 (Paris, E.N.S., Tours), Caesarodunum XIII Bis*, dir. R. Chevallier, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 73-79.
- PURKIS Helen Mary, *Les Écrits théoriques sur le théâtre au XVI^e siècle. Thèse pour le Doctorat d'université, présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*, non publiée, 1952.
- , « Chœurs chantés ou parlés dans la tragédie française au XVI^e siècle ? », *BHR*, t. XXII, 1960, p. 294-301.

- REISS Timothy, *Tragedy and Truth. Studies in the development of a Renaissance and neoclassical discourse*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1980.
- RIGAL Eugène, *De Jodelle à Molière : tragédie, comédie tragi-comédie* [1911], Genève, Slatkine, 1969.
- SCHWEITZER Zoé, « Variations sur la mort des enfants : *Médée*, *Jephté* et *La Famine* », dans *Albineana*, n° 20, 2008, p. 101-116.
- SCOTT Virginia, *Women on the stage in Early Modern France. 1540-1750*, Cambridge, New York/Melbourne..., Cambridge University Press, 2010.
- Seizième Siècle*, n° 6 : « Le théâtre du XVI^e siècle et ses modèles », 2010.
- SESSA Jacqueline, « Les critères de l'« honnêteté » féminine selon les auteurs comiques français 1562-1611 » dans *La Catégorie de l'honnête dans la culture du XVI^e siècle*, Saint-Étienne, Institut d'Études de la Renaissance et de l'âge Classique, 1985, p. 219-230.
- SMITH Darwin, PARUSSA Gabriella, HALÉVY Olivier (dir.), *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2014.
- SPROGIS Frédéric, « Cléopâtre sur la scène française (1553-1644) : la fureur comme identité tragique », dans *Cléopâtre en Abyrne. Aux frontières de la mythistoire et de la littérature*, dir. S. H. Aufrère et A. Michel, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 305-324.
- STAWARZ-LUNGIBÜHL Ruth, *Un théâtre de l'épreuve. Tragédies huguenotes en marges des guerres de religion en France (1550-1573)*, Genève, Droz, 2012.
- STONE Donald, *Four Renaissance Tragedies*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.
- STUREL René, « Essai sur les traductions du théâtre grec en français avant 1550 », *RHLF*, n° 2, 1913, p. 269-296. [Consulté en ligne le 13/08/2016. URL : <http://www.jstor.org/stable/40517206>].
- , « Essai sur les traductions du théâtre grec en français avant 1550 (Suite) », dans *RHLF*, n° 3, 1913, p. 637-666. [Consulté en ligne le 13/08/2016. URL : <http://www.jstor.org/stable/40496328>].
- TERNAUX Jean-Claude, « *Hector* de Montchrestien et le songe tragique », dans *Le Lent brassement des livres, des rites et de la vie. Mélanges offerts à James Dauphiné*, dir. M. Léonard, X. Leroux et Fr. Roudaut, Paris, Champion, 2009, p. 789-805.
- VIGNES Jean, « Identité linguistique et appropriation littéraire. *L'Art poétique d'Horace, traduit en Vers François* par Jacques Peletier du Mans (1541-1545) », dans *Langue de l'autre, langue de l'auteur. Affirmation d'une identité linguistique et littéraire aux XII^e et XVI^e siècles*, dir. M.-S. Masse et A.-P. Pouey-Mounou, Genève, Droz, 2012, p. 211-225.
- WEINBERG Bernard, « Scaliger versus Aristotle on Poetics », *Modern Philology*, vol. 39, n° 4, may 1942, p. 337-360. [Consulté en ligne le 05/12/2016. URL : <http://www.jstor.org/stable/434244>].
- , *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Evanston, Northwestern University press, 1950 (deux tomes).
- , « Badius Ascensius and the Transmission of Medieval Literary Criticism », *Romance Philology*, vol. 9, 1^{er} janvier 1955, p. 209-216. [Consulté en ligne le 12/12/2016. URL : <http://search.proquest.com/docview/1296983568?accountid=13083>].
- ZANIN Enrica, « Les commentateurs modernes de la *Poétique* d'Aristote », *Études littéraires*, vol. 43, n° 2, 2002, p. 55-83. [Consulté en ligne le 04/12/2016. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1014725ar>].
- , *Fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, 2014.
- ZINGUER Ilana, « Au seuil de l'interdiction : le théâtre calviniste », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. I-II, n° 221-222, 2004, p. 93-104.

L'HUMANISME

- ALAZARD Florence (dir.), *La Plainte à la Renaissance. Journées d'études des 16 et 17 novembre 2005*, Paris, Champion, 2008.
- , *Le Lamento dans l'Italie de la Renaissance. « Pleure, belle Italie, Jardin du Monde »*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- ANSALDI Saverio, *Fureurs et mélancolie. Philosophie, théologie et poésie à la Renaissance*, Lyon, ÉNS Editions, 2017.
- BOKDAM Sylviane, *Métamorphoses de Morphée. Théories du rêve et songes poétiques à la Renaissance, en France*, Paris, Champion, 2012.
- BRANCHER Dominique, *Quand l'esprit vient aux plantes. Botanique sensible et subversion libertine (XVI^e-XVII^e siècles)*, Genève, Droz, 2015.
- BURGUIÈRE André, *Le Mariage et l'Amour en France, de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Seuil, 2011.
- CARRILHO de Macedo Monalisa, *Les Fureurs à la Renaissance*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- CAZELLES Raymond, « Pierre de Becoud et la fondation du collège de Boncourt », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1962, tome 120, p. 55-103. [Consulté en ligne le 26/02/2011. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec_0373-6237_1962_num_120_1_449636].
- CÉARD Jean, GOMEZ-GÉRAUD Marie-Madeleine et alii (dir.), *Cité des hommes, Cité de Dieu, Travaux sur la littérature de la Renaissance en l'honneur de Daniel Ménager*, Genève, Droz, 2003.
- CECCHI Alessandro, HERSANT Yves et RABBI BERNARD Chiara (dir.), *La Renaissance et le rêve*, Paris, Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais/Musée du Luxembourg-Sénat, 2013.
- CHARPENTIER Françoise (dir.), *Le Songe à la Renaissance. Sixième colloque international de Cannes (29-31 mai 1987)*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1990.
- COMPÈRE Marie-Madeleine, *Les Collèges français, 16^e-18^e siècles, Répertoire 3 – Paris*, Paris, INRP, 1984.
- CORBELLARI Alain, TILLIETTE Jean-Yves (dir.), *Le Rêve médiéval*, Genève, Droz, 2007.
- CRESCENZO Richard, ROIG-MIRANDA Marie, ZAERCHER Véronique (dir.), *Le Mariage dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles : réalités et représentations*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2003 (deux volumes).
- DEMERSON Guy, *La Mythologie dans l'œuvre de la Pléiade*, Genève, Droz, 1972.
- DOTOLI Giovanni, *Traduire en français du Moyen-Âge au XXI^e siècle*, Paris, Hermann éditeurs, 2010.
- FRENCH EMBLEMS AT GLASGOW. [Consulté le 20/06/2018. URL : <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/>].
- GARIN Eugenio, *L'Éducation de l'homme moderne. La pédagogie de la Renaissance, 1400-1600*, trad. J. Humbert, Paris, Fayard, 1968.
- GOYET Francis, *Le Sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996.
- HAMPTON Timothy, *Writing from History. The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1990.
- HATHAWAY Baxter, *Marvels and Commonplaces. Renaissance Literary Criticism*, New York, Random House, 1968.
- INGMAN Heather, *Machiavelli in Sixteenth-Century French Fiction*, New York/Bern/Frankfurt am Main/Paris, Peter Lang, 1998.
- JONES-DAVIS Marie-Thérèse (dir.), *Le Mariage au temps de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1993.

- JOUKOVSKY Françoise, *Songes de la Renaissance*, Paris, Christian Bourgois, 1991.
- LEBRUN François, *La Vie conjugale sous l'Ancien régime*, Paris, Armand Colin, 1998.
- LECOINTE Jean, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.
- , « Le devis des larmes : polémique anti-stoïcienne et dialogicité, autour de *La Navire* de Marguerite de Navarre », dans *Devis d'amitié. Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, dir. J. Lecoite, C. Magnien, I. Pantin et M.-C. Thomine, Paris, Champion, 2002, p. 369-384.
- LAVOCAT Françoise, LECERCLE François (dir.), *Dramaturgies de l'ombre. Actes du colloque organisé à Paris IV et Paris VII (27-30 mars 2002)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- LYONS John D., *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- MAIRA Daniele, *Typosine, la dixième muse. Formes éditoriales des canzonieri français (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007.
- MOREAU Pierre-François (dir.), *Le Stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'Âge classique*, Paris, Albin Michel, 1999.
- MOSS Ann, *Les Recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*, trad. P. Eichel-Lojline, M. Lojkin-Morelec et alii, Genève, Droz, 2002.
- SIRAISS Nancy G., *Medieval and Early Renaissance Medicine. An introduction to Knowledge and Practice*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1990.
- TUILLIER André, *Histoire de l'Université de Paris et de la Sorbonne*, t. I : *Des origines à Richelieu*, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1994.
- VIDAL Fernando, *Les Sciences de l'âme XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Champion, 2006.
- WAJEMAN Lise, *La Parole d'Adam, le corps d'Ève. Le péché originel au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2007.

FEMMES ET GENDER À LA RENAISSANCE

- ANGENOT Marc, *Les Champions des femmes. Examen du discours sur la supériorité des femmes, 1400-1800*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977.
- BEECHER Donald, « Sex changes in the Renaissance: a brief medico-literary enquiry », dans *Esculape et Dionysos. Mélanges en l'honneur de Jean Céard*, dir. J. Dupèbe, Fr. Giaccone et alii, Genève, Droz, 2008, p. 231-241.
- BENSON Pamela Joseph, *The Invention of the Renaissance Woman. The Challenge of Female Independence in the Literature of Thought of Italy and England*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992.
- BERRIOT-SALVADORE Evelyne, *Les Femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1990.
- , *Un corps, un destin. La femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, Champion, 1993.
- BRANCHER Dominique, *Équivoques de la pudeur. Fabrique d'une passion à la Renaissance*, Genève, Droz, 2015.
- BRITNELL J., MOSS A. (dir.), *Female Saints and Sinners. Saintes et mondaines (France, 1450-1650)*, Durham, University of Durham, 2002.
- BROWN Meg Lota et MCBRIDE Kari Boyd, *Women's Roles in the Renaissance*, Westport/Connecticut/London, Greenwood Press, 2005.
- CHARPENTIER Françoise, « Un langage moins ferme », *Montaigne studies*, n°2, 1, 1990, p. 50.
- CLASSEN Albrecht, *The Power of a Woman's Voice in Medieval and Early Modern Literatures : New Approaches to German and European Women Writers and to*

- Violence against Women in Premodern Times*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2007.
- CLAVIER Tatiana, « L'exemplarité de Didon dans les *Vies de femmes illustres* à la Renaissance », *Clio*, n° 30, 2009/2, p. 153-168.
- CLÉMENT Michèle, « Asymétrie critique. La littérature du XVI^e siècle face au genre », *Littératures classiques*, n° 90, 2016/2, p. 23-34.
- COUROUUAU Jean-François, GARDY Pilippe, KOOPMANS Jelle (dir.), *Autour des Quenouilles : la parole des femmes (1450-1600)*, Turnhout, Brepols, 2010.
- DARMON Pierre, *Mythologie de la femme dans l'Ancienne France : XVI^e – XVIII^e siècles*, Paris, Seuil, 1983.
- DJONDO Amélie, *Femmes de pouvoir et pouvoir des femmes dans le théâtre du Siècle d'Or : le personnage de la reine transgressive et criminelle*, thèse soutenue en 2016 à Paris 10-Nanterre, non publiée.
- DUBOIS-NAYT Armel, DUFOURNAUD Nicole, PAUPERT Anne (dir.), *Revisiter la « querelle des femmes ». Discours sur l'égalité/inégalité des sexes en Europe, de 1400 à 1600*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.
- DUBOIS-NAYT Armel, HENNEAU Marie-Elisabeth, VON KULESSA Rotraud (dir.), *Revisiter la « querelle des femmes ». Discours sur l'égalité/inégalité des sexes en Europe, de 1400 aux lendemains de la Révolution*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2015.
- FENSTER Thelma et LES Clare (dir.), *Gender in Debate from the Early Middle Ages to the Renaissance*, New York, Palgrave, 2002.
- FERGUSON Gary, *Queer (re)readings in the French Renaissance. Homosexuality, Gender, Culture*, Aldershot/Burlington, Ashgate, 2008.
- FISHER Sheila and HALLEY Janet E. (dir.), *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings. Essays in Feminist Contextual Criticism*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1989.
- FOEHR-JANSSENS Yasmina, « La reine Didon : entre fable et histoire, entre Troie et Rome », dans *Entre fiction et histoire, Troie et Rome au Moyen Âge*, dir. E. Baumgartner et L. Harf-Lancner, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997, p. 127-146.
- GALLY Michèle, « Médée ou le vertige d'un autre monde », dans *La Sorcellerie*, dir. N. Jacques-Lefèvre, Paris, ÉNS Fontenay-Saint-Cloud, 1992, p. 39-70.
- GARNER Shirley Nelson, SPRENGNETHER Madelon, *Shakespearean Tragedy and Gender*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- GOLD Barbara K., MILLER Paul Allen, PLATTER Charles (dir.), *Sex and Gender in Medieval and Renaissance Texts. The Latin Tradition*, Albany, State University of New York Press, 1997.
- GOODLAND Katharine, *Female Mourning in Medieval and Renaissance English drama. From the raising of Lazarus to King Lear*, Aldershot, Ashgate, 2005.
- GORRIS CAMOS Rosanna (dir.), *Le Donne della Bibbia, la Bibbia delle donne. Teatro, letteratura e vita. Atti del XV Convegno Internazionale di Studio : Verona, 16-17 ottobre 2009*, Fasano, Schena Editore, 2012.
- HARTMAN Joan E., SEEFF Adele (dir.), *Structures and Subjectivities : Attending to Early Modern Women*, Newark, University of Delaware Press, 2007.
- HOPKINS Lisa, *The Female Hero in English Renaissance Tragedy*, Ithaca/London, Palgrave Macmillan, 2002.
- HUTSON Lorna (dir.), *Feminism and Renaissance Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- JORDAN Constance, *Renaissance Feminism: Literary Texts and Political Models*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1990.

- JOUKOVSKY Françoise, *Images de la femme au XVI^e siècle*, Paris, La Table Ronde, 1995.
- JONES Ann Rosalind et STALLYBRASS Peter, « Fetischizing Gender: Constructing the Hermaphrodite in Renaissance Europe », dans *Bodyguards. The Cultural Politics of Ambiguity*, dir. J. Epstein et K. Straub, New York/London, Routledge, 1991, p. 80-111.
- KELLY Joan, « Early Feminist Theory and the *Querelle des Femmes*, 1400-1789 », *Signs*, vol. 8, n°1, autom 1982, p. 4-28.
- , « Did Women Have a Renaissance ? » dans *Becoming Visible: Women in European History*, dir. R. Bridenthal et C. Koonz, 2^e éd. [1^{re} éd. : 1977], Boston, Houghton Mifflin, 1987, p. 174-201.
- KELSO Ruth, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana, University of Illinois Press, 1956.
- KIEFER Frederick (dir.), *Masculinities and Femininities in the Middle Ages and Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2009.
- KING Margaret L., *Women of the Renaissance*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1991.
- LA CHARITÉ Claude et ROY Roxanne (dir.), *Femmes, rhétorique et éloquence sous l'Ancien Régime*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012.
- LAZARD Madeleine, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris, PUF, 1985.
- , *Les Avenues de Fémynie. Les femmes et la Renaissance*, Paris, Fayard, 2001.
- LECERCLE François, « Médée, la barbarie au féminin », dans *Mélanges barbares : hommage à Pierre Michel*, éd. J.-Y. Debreuille et Ph. Régner, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2001, p. 71-80.
- , « Médée et la passion mortifère », dans *La Poétique des passions à la Renaissance. Mélanges offerts à Françoise Charpentier*, dir. F. Lecercle et S. Perrier, Paris, Champion, 2001, p. 239-255.
- LLEWELLYN Kathleen M., *Representing Judith in Early Modern French Literature*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2014.
- LONG Kathleen P. (dir.), *High Anxiety. Masculinity in crisis in Early Modern France*, Kirksville, Truman State University Press, 2002.
- (dir.), *Gender and scientific Discourse in Early Modern Culture*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2010.
- MACLEAN Ian, *Woman Triumphant: Feminism in French Literature, 1610-1652*, Oxford, Clarendon Press, 1977.
- , *The Renaissance Notion of Woman. A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, Cambridge/London/New Rochelle/Melbourne/Sidney, Cambridge University Press, 1980.
- MAIRA Daniele, « Renaissance et Masculinity Studies : de l'homme moderne au masculin postmoderne », *Australian Journal of French Studies*, vol. 53, n° 3, 2015, p. 306-319.
- , « Le pouvoir fardé à la cour d'Henri III : satire et parodie du masculin », dans *Féminité et masculinité altérées : transgression et inversion des genres au Moyen Âge*, dir. E. Pibiri et F. Abbott, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, p. 285-299.
- MALENFANT Marie-Claude, *Argumentaires de l'une et l'autre espèce de femme. Le statut de l'« exemplum » dans les discours littéraires sur la femme, 1500-1550*, Laval, Presses de l'Université, 2003.
- MARTIN-ULRICH Claudie, *La Persona de la princesse au XVI^e siècle : personnage littéraire et personnage politique*, Paris, Champion, 2004.
- MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *Montaigne, l'écriture de l'essai*, Paris, PUF, 1988.
- MATTHEWS GRIECO Sara F., *Ange ou diablesse. La représentation de la femme au XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991.

- MEEK Christine (dir.), *Women in Renaissance in Early Modern Europe*, Dublin, Four Courts Press, 2000.
- MÉNAGER Daniel, « La Renaissance et le mythe de Cléopâtre », *Montaigne studies*, n°8, 1996, p. 47-63.
- MÉNIEL Bruno, « La façon virile de Montaigne », *Itinéraires*, Numéro inaugural, 2008, p. 63-76.
- NAKAM Géralde, « Éros et les Muses », *Études seiziémistes*, Genève, Droz, 1980, p. 395-404.
- PARK Katharine, NYE Robert A., « Destiny is Anatomy. Making Sex : Body and Gender from the Greeks to Freud by Thomas Laqueur », *The New Republic*, 18 February 1991, p. 53-57.
- PARK Katharine, DASTON Lorraine (dir.), *The Cambridge History of Science*, vol. 3 : *Early Modern Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- PARK Katharine, *Secrets de femmes. Le genre, la génération et les origines de la dissection humaine*, trad. H. Quiniou, Paris, Les Presses du réel, 2009. Texte original : *Secrets of Women. Gender, Generation, and the Origins of the Human Dissection*, New York, Zone Books, 2006.
- PARKER Patricia, « Gender ideology, Gender Change: The Case of Marie Germain », *Critical Inquiry*, vol. 19, n° 2, hiver 1993, p. 337-364. [Consulté en ligne le 10 mai 2011. URL : <http://www.jstor.org/stable/1343879>].
- PENNUTO Concetta, « “Il n’est pas sûr de laisser les eunuques surveiller les femmes” : réflexions sur les eunuques à la Renaissance », *Seizième Siècle*, n° 7, 2011, p. 111-123.
- POIRIER Guy, *L’Homosexualité dans l’imaginaire de la Renaissance*, Paris, Champion, 1996.
- RABER Karen (dir.), *A Cultural History of Women in the Renaissance*, London/New York, Bloomsbury, 2013.
- REESER Todd W., *Moderating Masculinity in Early Modern Culture*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2006.
- RICHARDSON Lula McDowell, *The Forerunners of Feminism in French Literature of the Renaissance from Christine of Pisan to Marie de Gournay*, Baltimore/Paris, The Johns Hopkins Pres/PUF, 1929.
- ROUSSEL Diane, « La description des violences féminines dans les archives criminelles au XVI^e siècle », dans *Tracés*, n° 19 : « Décrire la violence », dir. C. Lavergne et A. Perdoncin, Lyon, ÉNS éditions, 2010/2, p. 65-81.
- SERVADIO Gaia, *Renaissance Woman*, London/New York, I. B. Tauris, 2005.
- SOCIÉTÉ INTERNATIONALE POUR L’ÉTUDE DES FEMMES DE L’ANCIEN RÉGIME. [Consulté le 20/06/2018. URL : <http://www.siefar.org/>].
- TIMMERMANS Linda, *L’Accès des femmes à la culture sous l’Ancien Régime*, Paris, Champion, 2005.
- TRAUB Valerie, KAPLAN Lindsay, CALLAGHAN Dymrna, (dir.), *Feminist Readings of Early Modern Culture. Emerging subjects*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1996.
- VASSELIN Martine, « Histoires déformées, miroirs déformants : l’image artistique des héroïnes au XVI^e siècle », *Nouvelle Revue du Seizième siècle*, vol. 12, n° 1, 1994, p. 33-62.
- VIENNOT Éliane, *La France, les femmes et le pouvoir. Tome I. L’invention de la loi salique (V^e-XVI^e siècle)*, Paris, Perrin, 2006.
- WANEGFFELEN Thierry, *Catherine de Médicis. Le pouvoir au féminin*, Paris, Payot et Rivages, 2005.
- , *Le Pouvoir contesté : souveraines d’Europe à la Renaissance*, Paris, Payot, 2008.

- WIESNER-HANKS Merry E., *Women and Gender in Early Modern Europe*, 3^e éd., New York, Cambridge University Press, 2008.
- WILSON-CHEVALIER Kathleen, VIENNOT Éliane (dir.), *Royaume de Fémynie. Pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*, Paris, Champion, 1999.
- WINN Colette H., *Protestations et revendications féminines : textes oubliés et inédits sur l'éducation féminine XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.
- YANDELL Cathy, *Carpe Corpus. Time and Gender in Early Modern France*, Newark/London, University of Delaware Press/Associated University Press, 2000.
- ZEMON Davis Natalie, *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford, Stanford University Press, 1975.
- ZINGUER Ilana, *Misères et grandeur de la femme au XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1982.

FEMMES ET GENDER

- ABRAHAM Claude (dir.), *Madame de Lafayette. La Bruyère. La femme et le théâtre au pouvoir. Actes de Davis (1988)*, Paris/Seattle/Tuebingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1988.
- AMIGORENA Horacio et MONNEYRON Frédéric (dir.), *Le Masculin. Identité, fictions, dissémination (colloque de Cerisy)*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- BADINTER Élisabeth, *X Y de l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992.
- BALLOR Alessandro, « Jason et Médée au Moyen Âge en France », dans *Perspectives franco-italiennes. Séminaires du CEFI (2000-2002)*, dir. L. Badini Confalonieri, Roma, Aracne, 2005, p. 9-13.
- BEAUVALET-BOUTOUYRIE Scarlett, *Les Femmes à l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Belin, 2003.
- BEAUVOIR Simone (de), *Le Deuxième sexe* [1949], Paris, Gallimard, 1976 (deux tomes).
- BERENI Laure (dir.), *Introduction aux gender studies : manuel des études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 2008.
- BERGER Anne Emmanuelle, *Le Grand théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en « Amérique »*, Paris, Belin, 2013.
- BRUNEL Pierre, *Le Mythe d'Électre*, Paris, Champion, 1995.
- (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002.
- BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe* [1993], trad. C. Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- , *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, trad. C. Kraus, Paris, La Découverte, 2005. [Titre original : *Gender trouble, feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, 1999].
- , *Antigone : la parenté entre vie et mort*, trad. G. Le Gaufey, Paris, Epel, 2003. [Titre original : *Antigone's claim, Kinship between Life and Death*, New York, Columbia University Press, 2000].
- , *Undoing gender*, New York, Routledge, 2004.
- BOURDIEU Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 2002.
- CALLAGHAN Dymrna, *The Impact of Feminism in English Renaissance Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- Clio : Femmes, Genre, Histoire*, n°30 : « Héroïnes », 2009.
- CORBIN Alain (dir.) *Histoire de la virilité*, Paris, éditions du Seuil, 2011.
- DANCOURT Michèle, *Prénom : Médée*, Paris, Des Femmes, 2010.
- DARMON Pierre, *Mythologie de la femme dans l'Ancienne France : XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Seuil, 1983.

- DAUPHIN Cécile, FARGE Arlette (dir.), *De la violence et des femmes*, Paris, Albin Michel, 1967.
- DELPHY Christine, *Classer, dominer. Qui sont les autres ?*, Paris, La Fabrique, 2008.
- DELUMEAU Jean, *La Peur en Occident : XIV^e-XVIII^e siècles une cité assiégée*, Paris, Le Livre de Poche, 1980.
- DERMENJIAN Geneviève, GUILHAUMOU Jacques, LAPIED Martine (dir.), *Le Panthéon des femmes. Figures et représentations des héroïnes*, Paris, Publisud, 2004.
- DUBY Georges, PERROT Michelle, dir., *Histoire des femmes en occident*, Paris, Plon, 1991.
- DUBY Georges, PERROT Michelle, dir., *Femmes et histoire*, Paris, Plon, 1993.
- DORLIN Elsa, *La Matrice de la race : généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris, La Découverte, 2006.
- DUPONT Florence, ÉLOI Thierry, *L'Érotisme masculin dans la Rome antique*, Paris, Belin, 2001.
- FERGUSON Gary (dir.), *L'Homme en tous genres. Masculinités, textes et contextes*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- FERGUSON Margaret W., QUILLIGAN Maureen, VICKERS Nancy J. (dir.), *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986.
- FREUD Sigmund, « La féminité », dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, trad. R.-M. Zeitlin, Paris, Gallimard, 1989, p. 150-181.
- FREYBURGER-GALLAND Marie-Laure, « Le sacrifice d'Iphigénie : métamorphoses d'un mythe », dans *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques. Actes du colloque international des 20-23 mars à l'Université de haute Alsace*, dir. P. Schnyder, Paris, Orizons, 2008, p. 379-391.
- HABERMANN Ina, *Staging slander and gender in early modern England*, Aldershot, Ashgate, 2003.
- HÉRITIER Françoise, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- , *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002.
- LAQUEUR Thomas, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, trad. M. Gautier, Paris, Gallimard, 1992. Édition originale : *Making sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.
- LEINER Wolfgang (dir.), *Onze nouvelles études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, 2^e éd, Tübingen/Paris, Gunter Narr/ Jean-Michel Place, 1984.
- LORAUX Nicole, *Les Enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, Seuil, 1990 [1^{re} éd : 1981].
- , *Les Mères en deuil*, Paris, Seuil, 1990.
- MAIRA Daniele et ROULIN Jean-Marie, *Masculinités en révolution de Rousseau à Balzac*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.
- MERCADER Patricia et TAIN Laurence (dir.), *L'Éternel masculin*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003.
- MONSACRÉ Hélène, *Les Larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris, Albin Michel, 1984.
- MOREL Jacques, « Le mythe d'Antigone », dans *Agréables mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*, dir. G. Forestier, Ch. Biet et alii, Paris, Klincksieck, 1991, p. 361-369.
- NISSIM Liana, PREDA Alessandra (dir.), *Hélène de Troie dans les Lettres françaises. Gargnano del Garda (13-16 giugno 2007)*, Milano, Cisalpino, 2008.

- PLANTÉ Christine, « Voilà ce qui fait que votre e est muette », *Clio*, n° 11 : « Parler, chanter, lire, écrire », 2000. Mis en ligne le 24 mai 2006. [Consulté le 18 avril 2010. URL : <http://clio.revues.org/index215.html>].
- REESER Todd W., SEIFERT Lewis C. (dir.), *Entre hommes : French and Francophone Masculinities in Culture and Theory*, Newark, University of Delaware Press, 2008.
- RICH Adrienne, « Qu'est-ce qu'une femme a besoin de savoir ? » [1979], dans *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, trad. F. Armengaud, Ch. Delphy et alii, Paris : Mamélie, 2010.
- SCOTT Joan Wallach, *De l'utilité du genre*, trad. Cl. Servan-Schreiber, Paris, Fayard, 2012.
- SOHN Anne-Marie, « Sois un homme ! » : la construction de la masculinité au XIX^e siècle, Paris, Seuil, 2009.
- THÉBAUD Françoise, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon, ÉNS Editions, 2007.
- VIENNOT Éliane, *Non le masculin ne l'emporte pas sur le féminin !*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2014.
- WELZER-LANG Daniel, ZAUCHE GAUDRON Chantal (dir.), *Masculinités : état des lieux*, Toulouse, Érès, 2011.

LE THÉÂTRE

- ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.
- ADAM Antoine, *Le Théâtre classique* [1970], Paris, PUF, 1977.
- BIET Christian, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1997.
- BLANC André, « Les chœurs dans la tragédie religieuse de la première moitié du XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, n° 248, mars 2010, p. 515-530.
- BUSHNELL Rebecca, dir., *A companion to Tragedy*, Malden, Blackwell Publishing, 2005.
- CASE Sue-ellen, *Feminism and Theatre*, Basingstoke, MacMillan, 1988.
- CAVE Terence, *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- CHAUUCHE Sabine, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique*, Paris, Champion, 2001.
- , *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes (1657-1750)*, Paris, Champion, 2001,
- , DOUDET Estelle, SPINA Olivier (dir.), *European Drama and Performance Studies*, n°9 : « Écrire pour la scène (XV^e-XVIII^e siècle) », 2017.
- CHAUUCHE Sabine (dir.), *European Drama and Performance Studies*, n° 10 : « Masculinité et théâtre », 2018.
- CHONG-GOSSARD James Harvey Kim On, *Gender and communication in Euripides' plays: between song and silence*, Leiden, Brill, 2008.
- CORBELLARI Alain, « L'Absence-Présence du Chœur dans le théâtre français du Moyen Âge », *Revue d'histoire du Théâtre*, n° 256, 2012, p. 399-412.
- CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995.
- DEJARDIN Isabel, *Captives en tragédie : la captivité au féminin sur les scènes antiques et modernes*, Saint-Genouph, A.G. Nizet, 2008.
- DELIBES Louis, « Des spectateurs et comment le poète les doit considérer », *L'Information littéraire*, vol. 42, 1990, p. 7-11.
- DOUBROVSKY Serge, « Corneille : masculin/féminin. Réflexions sur la structure tragique », *Poétique*, n° 62, avril 1985, p. 237-255.
- DUE Casey, *The captive woman's lament in Greek Tragedy*, Austin, University of Texas Press, 2006.
- DUPAS Matthieu, « Sophonisbe queer ? Maîtrise de l'amour et genre chez les héroïnes cornéliennes », dans *Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre*

- Corneille, dir. M. Dufour-Maître, Mont Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 63-80.
- DUPONT Florence, *Le Théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988.
- , *L'Orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, 2000.
- , *Les Monstres de Sénèque : pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 1995.
- , *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.
- FORESTIER Georges, *La Tragédie française. Passions tragiques et règles tragiques*, Paris, Armand Colin, 2010.
- FUMAROLI Marc, « La querelle de la moralité avant Nicole et Bossuet », *RHLF*, n° 5-6, 1970, p. 1007-1030.
- , *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996.
- GILBERT Huguette, « Pouvoir et féminité dans *Pulchérie* », dans *L'Art du théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon*, dir. Y. Bellenger, G. Conesa et alii, Paris, PUF, 1992, p. 101-110.
- GROS DE GASQUET Julia, « Rhétorique, théâtralité et corps actorial », *Dix-septième siècle*, vol. 236, n° 3, 2007, p. 501-519.
- HÉNIN Emmanuelle (dir.), *Les Querelles dramatiques à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Louvain, Peeters, 2010.
- LANSON Gustave, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française* [1920], Paris, Champion, 1954.
- LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 1980.
- LICHA-ZINCK Alexandra, « Des rôles féminins exemplaires : la tragédie, école de vertu, selon les Jésuites », *Seventeenth-Century French Studies*, n° 26/1, 2004, p. 31-52.
- , « La vengeance, une vertu dramatique dans la construction du caractère féminin tragique au XVII^e siècle ? », *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, n° 33, 2006, p. 459-468.
- , « Au-delà de la dévotion et de la galanterie : l'héroïne cornélienne ou l'avènement d'une vertu dramatique », dans *Pratiques de Corneille*, dir. M. Dufour-Maître, Mont Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2012, p. 631-650.
- LORAUX Nicole, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985.
- , *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.
- MÉGEVAND Martin, « L'éternel retour du chœur », *Littérature*, n° 131, 2003, p. 105-122.
- MEYER Michel, *Le Comique et le tragique. Penser le théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 2003.
- MUELLER-LOEWALD Sharon, *Les Figures féminines dans certains mystères de la Passion en France au Moyen Âge*, thèse dirigée par J. Dufournet, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
- NANCY Sarah, « Les règles et le plaisir de la voix dans la tragédie en musique », *Dix-septième siècle*, n° 223, 2004/2, p. 225-236.
- NANCY Claire, *Euripide et le parti des femmes*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2016.
- NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1972.
- ORGEL Stephen, *Impersonations. The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 1996.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- PROPHÈTE Jean, *Les Para-personnages dans les tragédies de Racine*, Paris, A.G. Nizet, 1981.
- REED Leslie, *La Femme dans le théâtre du Moyen Âge*, thèse d'Université des Lettres, Paris, 1956, non publiée.
- ROUBINE Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Dunod, 1998.

- SCHERER Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, A.G. Nizet, 1959.
 ———, *Racine et/ou la cérémonie*, Paris, PUF, 1982.
 SEGAL Charles, « Euripides' *Alcestis*: Female Death and Male Tears », *Classical Antiquity*, vol. 11, n° 1, 1992, p. 142-158.
 STEINER George, *La Mort de la tragédie* [1961], trad. R. Celli, Paris, Gallimard, 1993.
 SUKIE Christine (dir.), *Lectures d'une œuvre : Antony and Cleopatra de William Shakespeare*, Paris, éd. du Temps, 2000.
 SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne* [1956], trad. S. Muller, Belval, Circé, 2006.
 TEULADE Anne, LIGIER-DEGAUQUE Isabelle (dir.), *La Mémoire de la blessure au théâtre. Mise en fiction et interrogation du traumatisme de la Renaissance au XXI^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018.
 THIROUIN Laurent, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997.
 UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.
 ———, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.
 ———, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.
 ———, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.
 VIALA Alain (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, PUF, 2016 [1^{re} éd. : 2009].
 WALLACE Jennifer, *The Cambridge Introduction to Tragedy*, Cambridge/Melbourne..., Cambridge University Press, 2007.
 ZARAGOZA Georges, *Le Personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006.

DIVERS

- AMOSSY Ruth, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.
 ———, HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société. Troisième édition*, Paris, Armand Colin, 2001.
 ———, MAINGUENEAU Dominique (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003.
 ASSOCIATION GUILLAUME BUDÉ, *La Poétique, théorie et pratique. Actes du XV^e Congrès international et quinquennal de l'association Guillaume Budé, organisé à la Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines d'Orléans-La-Source du 25 août au 28 août 2003*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.
 AUERBACH Erich, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1948], Paris, Gallimard, 1968.
 BERTAUD Madeleine (dir.), *Travaux de littérature*, n° 17 : « Les grandes peurs. 2. L'autre. Colloque de Nancy (30 septembre-3 octobre 2003) organisé par l'ADIREL, avec la participation du Centre d'Étude des Milieux Littéraires de l'Université Nancy 2 », Genève, Droz, 2004.
 BOUJU Emmanuel, GEFEN Alexandre et alii (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.
 BOUVIER-CAVORET Anne (dir.), *Le Personnage*, Gap/Paris, Ophrys, 2004.
 CALLE-GRUBER Mireille, ZAWISZA Elisabeth (dir.), *Paratextes. Études aux bords du texte*, Paris, L'Harmattan, 2000.
 CHARAUDEAU Patrick, MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
 DANBLON Emmanuelle, FERRY Victor, NICOLAS Loïc, SANS Benoît (dir.), *Rhétoriques de l'exemple. Fonctions et pratiques*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2014.
 DEMERSON Guy (dir.), *La Notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984.

- ELIAS Norbert, *La Civilisation des mœurs* [1939], trad. P. Kamnitzer, Paris, Pocket, 2003.
- FOEHR-JANSSENS Yasmina, MÉTRY Emmanuelle (dir.), *La Fortune. Thèmes, représentations, discours*, Genève, Droz, 2003.
- FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- , *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- , *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- , *Histoire de la sexualité 2. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- GIAVARINI Laurence (dir.), *Construire l'exemplarité. Pratiques littéraires et discours historiens (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2008.
- KLIBANSKY Raymond, PANOFSKY Erwin, SAXL Fritz, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. F. Durand-Gogaert et L. Evrard, Paris, Gallimard, 1989.
- LAVOCAT Françoise, MURCIA Claude, SALADO Régis (dir.), *La Fabrique du personnage*, Paris, Champion, 2007.
- MAINGUENEAU Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Problèmes et perspectives*, Paris, Hachette, 1976.
- , *Discours et analyse du discours, une introduction*, Paris, Armand Colin, 2014.
- MUCHEMBLED Robert, *Une histoire de la violence : de la fin du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 2008.
- NAGY Piroska, *Le Don des larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (V^e-XIII^e siècles)*, Paris, Albin Michel, 2000.
- PASSERON Jean-Claude et REVEL Claude (dir.), *Penser par cas*, Paris, EHESS, 2005.
- RIGOLOT François, « Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes liminaires », *L'Esprit Créateur*, vol. 27, n° 3, automne 1987, p. 7-18.
- ROBIN Régine, *Histoire et linguistique*, Paris, Armand Colin, 1973.
- SCHAPIRA Charlotte, *La Maxime et le discours d'autorité*, Paris, SEDES, 1997.
- STAROBINSKI Jean, *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, 1974.
- , *Action et réaction. Vie et aventures d'un couple*, Paris, Seuil, 1999.

INDEX NOMINUM

AMBOISE Adrien (de)

A haute et vertueuse dame Madame de Broon (épître), 38, 96, 102

Holoferne, 114, 174-175, 193, 282, 311, 343-345, 364, 379, 392, 455, 489, 493, 580, 581

ANONYME, *La Tragédie du sac de Cabrières*, 7, 21, 86, 404, 416, 431-439, 528, 530, 531

ANONYME, *La Tragedie Française du Bon Kanut, Roy de Dannemarch*, 7, 22, 111, 275-276, 281, 363, 379, 395, 397, 472, 490

ANONYME, *Tragedie nouvelle appelée Pompée*, 112, 173, 231, 339, 363, 372, 383, 395

ARISTOTE, 5, 29, 31, 33, 34, 35, 36, 38, 42, 47, 48, 52, 58, 61, 62, 66, 68, 69, 74, 76, 77, 78, 79, 122, 126, 131, 135, 154, 184, 199, 308, 339, 353

BADE Josse, 50, 51, 52, 57, 60, 76, 78, 79, 80, 82, 83, 124, 131, 132, 143, 201, 222, 265, 283, 286, 309, 346, 347, 349, 516, 577

BAÏF Jean-Antoine (de)

Antigone, 255, 256, 311, 312, 313, 374, 386, 403, 404, 406, 413, 444, 456, 494, 514, 549

BAÏF Lazare (de)

Diffinition de tragedie, 54, 64

Electra, 5, 7, 44, 71, 91, 92, 109, 112, 114, 121, 122, 124, 129, 132, 206, 207, 208, 209, 210, 252, 253, 254, 364, 387, 388, 445, 468, 470, 494, 496, 549, 577

BEAUBRUEIL Jean (de), 106

Au lecteur, 32, 68, 69

Regulus, 164, 172, 370-371, 379, 456, 457

BÈZE Théodore (de)

Abraham sacrifiant, 7, 68, 85, 94, 109, 112, 189-190, 200, 309, 393, 425,

464, 465, 466, 467, 492, 493, 513, 549, 551

Abraham sacrifiant (prologue), 32, 33, 123, 522, 523

Avis Aux lecteurs, 42, 89, 95

BOCHETEL Guillaume, 316

Au Roy mon souverain seigneur (épître), 37, 39, 42, 44, 64, 100

Hecuba, 7, 93, 106, 110, 113, 139, 159, 181, 249, 297, 313-317, 345, 361, 364, 368, 369, 373, 377, 380, 390, 415, 442, 443, 486, 513, 528, 549

BOUNIN Gabriel, 47, 505

A Monseigneur Monsieur de L'Hospital (épître), 101

La Soltane, 97, 106, 108, 109, 110, 114, 156-158, 161, 165, 199, 360, 364, 390, 394, 409, 413, 416, 431, 450, 496-509, 539, 545, 547, 550, 579

Ode à la Roine, 101, 103, 158, 178, 547

BOUSY Pierre (de)

A Monseigneur d'Ysancourt (épître), 127

Meleagre, 94, 106, 114, 210-217, 360, 363, 364, 374, 379, 391, 394, 395, 401, 403, 404, 414, 454, 493, 496, 532-536, 560, 568

Meleagre (epilogue), 217, 218

Meleagre (prologue), 106

BUCHANAN George, 13, 85, 92, 103, 249, 250, 330

Baptistes, 11, 39, 68, 89, 94, 327, 328, 329, 489, 500

Iephthes, 11, 68, 85, 88, 89, 113, 116, 148, 151-153, 173, 181-184, 223, 246-251, 291-295, 360, 377, 380, 393, 395, 443, 493

CHANTELOUVE, Jean-François (de)

La tragédie de feu Gaspar de Colligni, 98, 115, 178, 309-310, 363, 379, 435, 455, 490, 493, 528, 530, 548, 549

- Tragédie de Pharaon*, 107, 116, 150, 151, 277, 278, 363, 364, 373, 379, 414, 419, 455, 462-463, 472, 511, 551
- CHRESTIEN Florent
Jephte, 11, 68, 153, 182-184, 223, 246, 247-249, 292-295, 377, 393, 443, 600
- DES MASURES Louis, 32, 68, 94, 95, 96, 109, 318, 326, 363, 379, 431, 531
David combattant, 318, 455, 489
David combattant (prologue), 116
David fugitif, 151, 318, 489
David fugitif (prologue), 117
David triomphant, 110, 111, 113, 152, 179, 318-327
Épître à M. Lebrun, 45, 46, 96, 97, 131, 543
- DIOMÈDE, 36, 37, 49, 50, 51, 52, 57, 59, 131, 197, 363
- DONAT-EVANTHIUS, 31, 49, 50, 79, 85
- DU BELLAY Joachim, 31, 52, 55, 56, 90, 91, 103
- DU VAIR Guillaume, 540, 541
- ÉRASME DE ROTTERDAM, 12, 45, 117, 128, 141, 142, 146, 160, 166, 201, 251, 285, 516
- ESTIENNE Robert, 36, 37, 54, 55
- EURIPIDE, 37, 74, 87, 93, 126, 142, 149, 150, 153, 159, 160, 173, 181, 184, 186, 191, 192, 196, 220, 221, 222, 230, 250, 251, 285, 289, 290, 295, 296, 297, 299, 314, 315, 316, 317, 318, 346, 347, 361, 368, 369, 380, 390, 392, 393, 403, 419, 440, 441, 442, 443, 447, 482, 486, 513, 552, 554
- FILLEUL Nicolas, 109, 366
Achille, 172, 250, 261, 262, 282, 296, 298, 317, 364, 372, 376, 378, 388, 389, 393, 410, 424, 449, 450, 457, 458, 459, 480, 481
Lucrece, 59, 112, 175, 219, 226-227, 281, 361-363, 381, 382, 395, 398-399, 404, 452, 495
- FRONTON DU DUC
Avant-jeu, 98, 116, 127, 128
L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Rémy, 22, 72, 98, 106, 173, 176, 177, 228-229, 231-246, 343, 344, 345, 366, 377, 381, 428, 443, 493, 530
- GARNIER Robert, 6, 12, 18, 21, 32, 39, 47, 71, 106, 110, 114, 127, 256, 285, 314, 360, 403, 421, 423, 443, 446, 527, 539
Antigone, 149, 150, 153, 173, 176, 179, 180, 256-257, 264, 311, 312, 313, 374, 385-386, 395, 403, 404, 406, 417-419, 440, 452, 488, 494, 517
Cornélie, 106, 112, 126, 127, 161, 162, 163, 173, 193, 198, 266, 274, 358, 372, 395-398, 446, 451, 470, 488, 493, 495, 514, 523-529, 537, 551, 568
Hippolyte, 92, 174, 193, 270, 274, 288, 298-308, 309, 363, 364, 374, 375, 379, 387, 389, 393, 394, 395, 399, 403, 404, 411, 412, 414, 419, 423, 446, 451, 481, 488, 489, 491, 493, 504, 536, 548, 549, 560, 565
La Troade, 85, 114, 158, 159, 172, 313-317, 347-348, 364, 373, 377, 391, 413, 414, 415, 416, 419, 423, 440-446, 452, 488, 493, 523, 527, 528, 572
Les Juifves, 7, 40, 85, 96, 111, 152, 155, 191, 372, 379, 414, 423, 446, 452, 459, 460, 488, 489, 490, 493, 513, 527, 528, 529, 536
Marc-Antoine, 104, 161, 262, 268, 269, 330-335, 376, 395, 401, 403, 404, 414, 452, 485, 493, 557
Porcie, 100, 110, 115, 276, 372, 395, 398, 400, 402, 404, 405, 406, 413, 414, 446, 451, 488, 489, 493, 508, 513, 514, 523-528, 529, 537, 551, 568
- GRÉVIN Jacques, 104, 105
A Madame Claude de France (épître), 89, 102
Au lecteur, 89
Avant-jeu de la Trésorière, 126
Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre, 34, 36, 40, 46, 47, 69, 72, 79, 92, 93, 104
Cesar, 11, 90, 106, 109, 112, 173, 185, 266, 267, 279, 280, 335-342, 363, 372, 379, 404, 411, 416, 424, 453, 485, 493

- GUERSENS Caye Jules (de)
Panthée, 111, 174, 226, 372, 395, 400, 404, 409, 412, 414, 415, 490-491, 493, 496, 520, 521, 540, 551, 564
- HORACE, 29, 34, 35, 36, 37, 38, 42, 48, 61, 62, 68, 69, 74, 76, 77, 78, 79, 83, 90, 94, 121, 122, 126, 128, 131, 132, 135, 227, 228, 553, 556
- JODELLE Étienne, 12, 105, 106, 109, 123, 125, 128, 429, 480, 482, 486, 493, 494, 498, 549, 568
Cleopatre captive, 108, 109, 111, 116, 124, 125, 166, 172, 195, 197, 258-261, 267, 276, 367, 376, 395, 398, 400, 404, 405, 414, 424, 468, 470, 471, 476, 477, 485, 538, 556, 557
Cleopatre Captive (prologue), 40, 89, 91, 128, 367, 577
Didon se sacrifiant, 70, 71, 109, 111, 114, 115, 148, 173, 195, 196, 197, 260, 266, 274, 287-289, 360, 364, 365, 378, 383, 389, 395, 400, 404, 409, 410, 411, 416, 417, 450, 451, 478, 482, 511, 515, 516, 537, 538, 549, 559, 560, 568
- LA PÉRUSE Jean Bastier (de), 429
Medee, 106, 107, 160, 172, 186, 196, 197, 210, 211, 212, 215, 217, 220-222, 289-290, 299, 345-347, 374, 375, 392, 394, 419, 424, 430, 479, 482, 490, 538, 549, 552-555
Medee (Argument), 554
- LA TAILLE Jacques (de), 458
Alexandre, 113, 271, 272, 273, 363, 379, 403, 413, 453, 458, 459, 538, 561, 562
Daire, 66, 113, 270-272, 279, 363, 375-376, 379, 387, 407, 409, 454, 458, 459, 515, 516, 561
- LA TAILLE Jean (de), 40, 73, 104, 529
A François de Dangenès (épître de *Daire*), 41, 529
De l'art de la tragédie, 32, 34, 40, 42, 43, 48, 56, 58, 64, 65, 68, 69, 70, 72, 92, 93, 101, 126, 569
La Famine, 43, 44, 85, 86, 101, 111, 112, 113, 191, 192, 373, 374, 377, 380, 395, 397, 402, 404, 419, 443, 460-461, 472, 493, 527, 528, 550
- Saül le furieux*, 18, 19, 47, 109, 114, 151, 172, 280, 281, 363, 364, 373, 377, 394, 395, 403, 413, 415, 424, 455, 459, 476, 482, 483, 489, 515, 516, 528
- LAUDUN D'AIGALIERS Pierre, 31, 34, 36, 47, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 73, 107, 363, 445, 549
- LE BRETON Gabriel
Adonis, 21, 94, 106, 115, 145-147, 160, 171, 273, 286, 363, 364, 379, 387, 423, 425, 486
- MÉDICIS Catherine (de), 105, 158, 178, 256, 369, 370, 548
- MURET Marc-Antoine
Iulius Caesar, 11, 89, 92, 173, 185, 267, 335-342, 372, 486, 562, 563
- OVIDE, 145, 156, 157, 158, 175, 211, 215, 226, 251, 306, 362, 392, 532, 536, 568
- PELETIER DU MANS Jacques, 30, 31, 35, 36, 37, 57, 63, 64, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 82, 83, 89, 90, 93, 128, 445
- PHILONE Messer
Josias, 21, 109, 112, 114, 172, 358, 372, 379, 413, 431, 452, 493
- QUINTILIEN, 45, 201, 285, 542, 571
- RIVAUDEAU André (de), 97
A Janne de Foix (épître), 89, 91, 102, 126
Aman, 106, 110, 112, 161, 166-171, 224-226, 349, 350, 363, 364, 379, 390, 409, 412, 424, 469, 483, 484-486
Avant-parler, 34, 38, 69, 79, 93, 104, 116, 166
- ROILLET Claude, 10, 12, 89, 97, 338, 423
Philanira, 11, 59, 90, 92, 97, 98, 338, 361-363, 395, 425, 431, 570
Philanire, 11, 97
- RONSARD Pierre (de), 38, 125, 127, 146, 378, 445, 569
- SAINT-GELAIS Mellin (de)
Aux lecteurs (Corrozet), 37, 40, 44, 73, 263

- Sophonisba*, 91, 92, 106, 109, 111, 114, 170, 171, 187-188, 263-264, 361, 369, 370, 371, 375, 395, 398, 400, 404, 412, 425, 457, 469, 473, 494, 517, 536, 537
- SCALIGER Jules-César, 28, 32, 34, 35, 37, 40, 49, 52, 57, 58, 64, 65, 66, 68
- SÉBILLET Thomas, 91, 104, 126, 173, 250, 548
- Art poétique françois*, 31, 37, 52, 53, 54, 55, 56, 69, 90
- L'Iphigene*, 7, 42, 71, 91-93, 104, 109, 112, 142, 148, 149, 159, 160, 173, 184, 185, 186, 191, 192, 230, 250, 251, 278, 295, 296, 376, 377, 380, 393, 413, 443, 467, 493, 518-520, 548
- SÉNÈQUE, 61, 62, 63, 68, 87, 93, 150, 153, 166, 179, 180, 186, 202, 203, 204, 205, 206, 211, 220, 221, 222, 246, 249, 286, 289, 290, 291, 297, 298, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 346, 380, 392, 393, 406, 417, 418, 419, 440, 441, 442, 517, 519, 536, 539, 543, 553, 554
- SOPHOCLE, 74, 87, 93, 126, 150, 176, 181, 207, 208, 209, 210, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 285, 311, 312, 313, 385, 386, 388, 403, 406, 413, 444, 451, 456, 494, 514
- TOUTAIN Charles, 98
- Agamemnon*, 86, 106, 109, 115, 126, 159, 165, 166, 172, 202-206, 246, 358, 360, 363, 364, 366, 379, 412, 413, 486, 487, 541
- TRISSINO Gian Giorgio, 87, 170, 171, 187, 188, 263, 264, 366, 369, 517
- VAUQUELIN DE LA FRESNAYE Jean, 31, 36, 47, 52, 65, 68, 69, 70, 75, 93, 128, 549
- VESEL Claude
- Jephthe*, 11, 32, 68, 106, 153, 181-184, 223, 224, 246-249, 264, 291-295, 377, 393, 443

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	1
Introduction générale	3
1. Définition du corpus	7
a. Limites chronologiques	7
b. Le genre tragique	9
c. Tragédie et tragœdia	11
d. Une tragédie ?	12
2. Genre et <i>gender</i> : bilan critique	13
3. Plan de ce travail	19
4. Citation du corpus	21
Première Partie — Le féminin dans la théorie et les paratextes tragiques	23
Chapitre I. Théories de la tragédie	27
1. Un « désert esthétique et un silence théorique » ?	27
a. Bilan critique	27
b. Les lieux de la théorisation : présentation du corpus	30
2. La tragédie est-elle définie comme un genre féminin ?	33
a. De la matrone à la gravité	33
b. Émotions tragiques : vers le féminin ?	42
c. Définir la tragédie ?	46
3. Le « sujet » tragique	48
a. Les personnages, du masculin au féminin	48
i. Des grammairiens à Josse Bade : des personnages masculins	48
ii. L'opposition initiale à la moralité : des personnages toujours masculins	52
iii. Les personnages de Peletier à Laudun : l'apparition des femmes	57
b. La notion de renversement de fortune	60
4. L'« art » de la tragédie	68
a. Le chœur : une instance non-mixte, et virile ?	70
b. « Decore », « convenance », « appropriation » : les personnages	76
Chapitre II. Corpus : des pièces plus « féminines » que d'autres ?	85
1. Le titre et le sujet des pièces	85
a. Pièces latines, pièces françaises	88
b. Pièces traduites, recomposées, « inventées »	90
c. Les types de sujets	93
i. Tragédies à sujet antique	93
ii. Tragédies bibliques, sacrées ou saintes : un sous-genre ?	94

iii. Autres cas	97
2. La dédicace	100
3. Les arguments	106
4. La liste des personnages	106
a. Personnages féminins, personnages masculins : quelques chiffres	107
b. Les chœurs	108
c. Types de personnages	109
i. Les reines	110
ii. Les épouses	112
iii. Les mères	113
iv. Les filles	113
v. Les sœurs	114
vi. Nourrices et suivantes	114
vii. Sorcières et prophétesses	114
viii. Personnages mythologiques	115
5. Les prologues : vers la représentation	116
Chapitre III. À l'aube du corpus : virilité et hardiesse des femmes	121
1. Lazare de Baïf et la merveilleuse « virilité » d'Electre	121
2. Étienne Jodelle : la « hardiesse » féminine définitoire du style tragique ?	124
Conclusions partielles	131
Deuxième partie — Des femmes inconvenantes ? Le féminin en discours	133
Préambule : Un discours du féminin ?	135
a. L'énonciation théâtrale	137
b. La tragédie et ses lois	138
c. Un objet : le féminin	139
d. Lieux communs du discours	140
Chapitre I. Lieux communs du discours sur les femmes	145
1. Le présupposé : l'opposition hommes/femmes	145
2. L'infériorité essentielle des femmes	148
3. Les femmes vues par la théologie : de la faute originelle aux vices et vertus des femmes	154
a. La faute des femmes	154
i. (Ré)écritures de la Genèse	154
ii. « Je suis comme un poison » : Cornélie ou la faute	161
b. Vices et vertus des femmes	164
i. Méchanceté des femmes	164
ii. La beauté trompeuse	165
iii. L'inconstance des femmes	171
iv. Dévotion et superstition	172
v. La chasteté, une vertu centrale	173

4. L'incapacité juridique et politique	176
a. L'enjeu politique : la loi salique	177
b. Le rôle des femmes dans la famille	179
i. L'obéissance des filles	179
ii. Des épouses dépendantes	185
iii. La revalorisation du mariage chez Théodore de Bèze	189
iv. L'amour des mères	191
5. L'infériorité physiologique : traces du discours médical	193
a. Humidité : les larmes des femmes	195
b. Températures : « Ardant comme une braise »	196
Chapitre II. Des femmes inconvenantes ou exceptionnelles ?	201
1. « Oultre raison et le decent » : inconvenances	201
a. Les mauvaises épouses	202
b. Les mauvaises mères	206
c. Les mères infanticides	210
d. Les séditieuses	218
e. « Je veu ruiner tout » : Médée	219
2. Des femmes exceptionnelles	222
a. Le refus de la vanité et des vices : Esther	223
b. Chastetés : l'exception contre le commun	226
c. La « hardiesse » exceptionnelle, voire miraculeuse des femmes : Jeanne d'Arc	231
3. Troubles dans le genre	245
a. Femmes viriles	246
i. Iphis, « <i>virgo virilis</i> »	246
ii. Electra, femme « virile » ?	252
iii. <i>Antigone</i> , ou l'inversion des sexes ?	254
iv. La « vertu » des femmes : Cléopâtre, Hécube et Sophonisbe	258
b. Hommes efféminés	265
i. L'effémination par la fréquentation des femmes	266
ii. Lâchetés et mollesse	273
iii. Les « larmes féminines » des hommes	276
iv. Le spectacle de la virilité	279
v. Quand les femmes sont « efféminées »	281
Chapitre III. Contestations du lieu commun	285
1. Préambule : Les lieux communs comme arguments du conflit dramatique, ou la nécessité du soupçon	286
a. Revendications féminines	286
i. Devoirs conjugaux	286
ii. Le droit sur les enfants	291
b. D'un lieu commun à l'autre : le débat d'Hécube et de Priam	296

c. Le genre au cœur des débats dans Hippolyte de Garnier	298
2. Satan et les autres : la crédibilité des locuteurs en question	309
a. La faiblesse du féminin : vérité générale ou préjugé misogyne ?	309
b. Les accusations d'effémination	310
c. Hecuba et La Troade : où est l'« execrable sexe » ?	313
3. Les tragédies bibliques : une question trop humaine ?	317
a. David triomphant : des femmes vaines et curieuses ?	317
b. Baptistes : que penser du gouvernement des femmes ?	327
4. « Oppose toy Judith » : Contester le lieu commun	330
a. Cléopâtre, belle et fidèle dans Marc-Antoine	330
b. Le songe véridique et le bon conseil de Calpurnie	335
c. « Qu'une femme peut bien s'armer de hardiesse » : Judith	342
d. Médée et Hécube : des modèles à suivre ?	345
Conclusions partielles	349
Troisième partie — L'action des femmes sur la scène tragique	351
Chapitre I. Les femmes dans l'intrigue	357
1. Les raisons du renversement	361
a. Les renversements genrés	361
i. Le viol : un revers féminin	361
ii. Conjurations : un renversement masculin	363
b. Spécificités genrées des renversements	366
i. Captivités, de Cléopâtre à Régulus	366
ii. Les deuils	372
iii. Sacrifices	377
2. Les réactions au renversement	378
a. Rester victime	379
i. Résignations des sacrifiées	379
ii. « Venez pour le punir » : un appel à la vengeance	381
iii. Résistances : Antigone et les autres	385
b. Devenir bourreau	387
i. « Aprens de me venger » : adjuvants et manipulés	387
ii. Deuil pour deuil, et « corps pour corps » : vengeances de femmes	390
iii. Infanticides masculins, infanticides féminins	393
c. Se suicider : être bourreau et victime de soi-même	395
3. Les personnages secondaires, témoins du renversement	408
a. Répartition sexuée du personnel	408
b. Domaine privé, domaine public	411
i. Consoler, conseiller : une répartition genrée ?	411
ii. Prophétiser et avertir	413

c. Actions et réactions	414
i. Les suicides collectifs	414
ii. Tuer : quelques crimes collectifs	415
iii. Interpositions : d'Anne à Jocaste	416
Chapitre II. Le spectacle des femmes, « et plaintif et hardi » ?	421
1. Actrices : des femmes en scène ?	422
a. Les femmes sur la scène : état des lieux	422
b. Un problème moral ?	426
c. Le travestissement	428
2. Les femmes et le problème spectacle de la douleur	431
a. Le scandale du meurtre des femmes	431
i. <i>La Tragédie du sac de Cabrières</i> ou les femmes martyrs	431
ii. Les sacrifiés : spécificités genrées	440
iii. Le pathétique, féminin et masculin	443
b. Voix et gestes du deuil au cœur du tragique	444
i. Une catégorie genrée ? Examen des chœurs	448
ii. Les femmes porteuses du pathétique	456
iii. Limites des larmes des femmes	463
3. « Quel grinçant courage » : formes de la hardiesse	473
a. Première forme de hardiesse : la fureur	475
i. Les premières héroïnes : des furieuses	476
ii. Des héros « furieux »	481
iii. Généralisation et diversification de la fureur	486
b. Pour une autre hardiesse	492
i. La maîtrise masculine	492
ii. L'audace des femmes	493
c. La Soltane comme point de rupture	496
i. Rose, la fureur et la plainte	496
ii. « Harceler le désastre » : Moustapha ou la résignation à en mourir	504
Chapitre III. L'action morale des femmes	511
1. La tragédie, mise à l'épreuve de la « constance »	511
a. Une vertu centrale	513
i. « Maîtrisant constant l'inconstance du sort » : sujet tragique et définition du héros	513
ii. Une vertu masculine ?	516
b. L'impact des guerres de religion	522
i. Evolution chronologique : Du malheur individuel au « désastre commun »	524
ii. Manichéismes	530
c. Réussites et échecs	531
i. La constance comme aveuglement ? L'irrésolution tragique	531
ii. Des malheurs trop grands	536

iii. Polyphonies	541
2. Misogynie / Philogynie	545
a. Indices textuels	547
i. Discours d’auteurs	547
ii. La présentation des personnages	548
b. Quelques figures de femmes	550
i. Bonté des femmes : Sara chez Bèze	551
ii. <i>Mauvaiseté</i> des femmes ?	552
3. Perspectives	560
a. (Dé)construire le genre ?	560
b. Le parti des femmes ?	564
c. L’extraordinaire héroïsme féminin	569
Conclusions partielles	573
Conclusion générale — « Oppose toy Judith, et montre à l’univers Qu’une femme peut bien s’armer de hardiesse »	575
Annexes	583
Annexe 1 : Tableau des personnages des tragédies étudiées	583
Annexe 2 : Vision synthétique des renversements de fortune dans les tragédies étudiées	590
Annexe 3 : Statistiques	595
Bibliographie	599
Index Nominum	647

La tragédie française et le féminin entre 1537 et 1583

Résumé

Ce travail a pour vocation d'interroger, dans un corpus de pièces françaises compris entre 1537 et 1583, la spécificité de la présence féminine en tragédie et son rôle dans l'élaboration de l'esthétique tragique, supposée entre autres à partir du constat de la préférence des premiers dramaturges pour les héroïnes. Nous examinons la place du féminin et ses enjeux à trois niveaux différents. Tout d'abord, nous étudions les textes théoriques et paratextes qui définissent la tragédie. Dans ce cadre, nous ne trouvons aucune association explicite du tragique et du féminin, néanmoins le féminin y est défini de manière problématique, entre nécessité de la norme (la convenance) et constat de la transgression (Electra qui émerveille par sa virilité). Dans les textes eux-mêmes, nous observons une profusion de discours des personnages portant sur la question du féminin. Bien souvent, les lieux communs sont convoqués pour mieux marquer le décalage de l'héroïne avec les femmes du commun ; parfois, le cas de l'héroïne est même utilisé pour contester le lieu commun. Dès lors, nous étudions l'action des femmes sur la scène tragique en la comparant à celle des hommes : l'étude de la spécificité des rôles féminins dans l'intrigue, du type de jeu et de spectacle qu'elles mettent en place, celle de leur effet moral et idéologique sur le spectateur enfin, nous permettent de redéfinir l'héroïsme féminin dans le corpus. Étant donné que la tragédie se construit, d'après nous, sur la recherche de l'action extraordinaire, les héroïnes, plus admirables justement parce qu'elles appartiennent au sexe faible, paraîtraient d'abord plus favorables à la renaissance de la tragédie à l'antique de langue française et lui confèreraient ainsi ses premiers traits.

Mots-clés : théâtre ; tragédie ; tragique ; Renaissance ; XVI^e siècle ; féminin ; femmes ;

French Tragedy and Femininity between 1537 and 1583

Summary

From a study of a corpus of French plays written 1537-1583, this dissertation examines in detail the female presence in tragedy and its role in the development of the aesthetics of tragic drama. The place of the feminine and the issues arising from it are analyzed on three different levels. First, the theoretical and paratextual works that define tragedy were studied. In this corpus of work, no explicit association between the tragic and the feminine is found. However, the feminine is defined throughout in a problematic way, between the necessity to conform to the norm (the *decorum*) and the evidence of departures from this norm (Electra will amaze because of her virility). Secondly, within the plays themselves, there are many speeches made by the characters pertaining to the question of femininity. Frequently, the common norms are referenced in order to better differentiate between the heroine and ordinary women; on occasion, the case of the heroine herself is used to contest more strongly the common norms. Finally, the action of the women in the tragic dramas is compared to that of the men. This entails the study of the roles of females in the plot, of the style of acting and performance required of them, of their moral and ideological effect on the audience, all of which allows for a redefinition of female heroism in the corpus. Given that tragic drama is constructed, in this author's view, from the quest for extraordinary action, these heroines, all the more admirable precisely because they belong to the weaker sex, would primarily appear to be highly favorable for the successful revival of French classical tragedy, thus conferring upon it its first characteristics.

Keywords : theatre; tragedy; tragic; Renaissance; sixteenth century; womanhood; femininity; women

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE – UNIVERSITÉ DE BÂLE

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 3 – Littératures française et comparée

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE.

Französisches Seminar

Maiengasse 51 – 3056 Basel, SCHWEIZ.

DISCIPLINE : Littérature française