

**3 | 2012**

**Reines, princesses, favorites... Quelle  
autorité déclinée au féminin ?**

---

 <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=186>

**Référence électronique**

« Reines, princesses, favorites... Quelle autorité déclinée au féminin ? », *Cahiers du Celec* [En ligne], mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 26 juin 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=186>

**Droits d'auteur**

CC BY 4.0

**DOI** : 10.35562/celec.186

## SOMMAIRE

---

Éliane Viennot

Anne de France (1461-1522), dame de Beaujeu, duchesse de Bourbon, régente de France

Anne Martineau

L'impossible roi féminin de Torelore (*Aucassin et Nicolette*, fin du XII<sup>e</sup> s. ou début du XIII<sup>e</sup>)

Cécile Le Lay

Marie, Reine du ciel dans *La Divine Comédie*

Pascaline Nicou

L'autorité féminine dans le *Décaméron* de Boccace

Gilles Del Vecchio

Les Reines de l'ombre du règne de Jean II de Castille

Michel Arouimi

*Henry V* de Shakespeare : la Princesse, un article à vendre ?

Jean-François Lattarico

Sémiramis ou la confusion des sexes

Agnès Morini

*La Force d'Amour* (1662) : abdiquer pour mieux régner

Philippe Meunier

Quelle autorité féminine représentée dans la *Comedia nueva* ?

Delphine Sangu

Une reine tyrannique : Jeanne de Naples et sa favorite

Petite bibliographie raisonnée

# Anne de France (1461-1522), dame de Beaujeu, duchesse de Bourbon, régente de France

Un cas d'école pour la recherche sur les femmes et le pouvoir

Éliane Viennot

DOI : 10.35562/celec.187

Droits d'auteur  
CC BY 4.0

## PLAN

---

Parvenir au sujet : une gageure  
Le sujet : l'état du savoir à la fin du xx<sup>e</sup> siècle  
Anne de France : la « femme d'État »  
Anne de France : l'écrivaine  
Anne de France : la mécène  
Éléments de conclusion

## TEXTE

---

- 1 Personnage à la fois majeur pour son rôle politique et digne du plus grand intérêt pour sa contribution à la vie des Lettres, la fille aînée de Louis XI présente diverses caractéristiques très représentatives de « l'autorité déclinée au féminin » sous l'Ancien Régime – mais aussi de la sous-estimation dont cette problématique a souffert durant la seconde partie du xx<sup>e</sup> siècle. Pour traiter de ces deux volets, je commencerai par retracer le chemin, long et détourné mais riche d'enseignements, par lequel je suis arrivée jusqu'à elle comme sujet de recherche, ce qui me permettra d'une part d'évoquer plusieurs de ses consœurs, et d'autre part de mettre en évidence quelques-uns des principaux obstacles à franchir lorsqu'on s'intéresse à la question du genre en matière d'exercice de l'autorité, suprême ou non. J'évoquerai ensuite la réception particulière d'Anne de France, qui incarne magistralement l'un des deux principaux types de femmes de pouvoir que l'historiographie nous a légués, à savoir, à côté des « trop

visibles », celles qui le sont trop peu. Je fournirai ensuite quelques éléments de sa vie, de son œuvre et de son mécénat, en me bornant à mettre en valeur ceux qui peuvent la faire considérer comme un « cas d'école », bien que chaque histoire de femme ayant exercé le ou du pouvoir vaille d'être considérée pour elle-même, tant les questions de personnalité et le hasard des événements s'imbriquent dans les questions institutionnelles, culturelles et politiques.

## Parvenir au sujet : une gageure

- 2 Anne de France paraît au premier abord à l'opposé de la première princesse sur laquelle ont porté mes recherches : Marguerite de Valois (1553-1615), fille de Henri II et de Catherine de Médicis, sœur de Charles IX et de Henri III, première épouse de Henri IV, *alias* la Reine Margot, à laquelle j'ai consacré ma thèse avant de travailler à la publication de ses œuvres complètes. À bien y regarder, pourtant, les deux approches ont débuté par une même difficulté à saisir l'intérêt de se pencher sur ces femmes. C'est en effet par hasard que j'ai découvert qu'il y avait de la recherche à faire sur Marguerite de Valois, tellement, dans les années 1980, son mythe obscurcissait son personnage historique. De fait, j'avais passé presque toute l'année de ma maîtrise, consacrée aux *Mémoires* de Brantôme, sans me rendre compte que la « reine de Navarre et de France » à qui il les avait dédiés, et dont il parlait avec l'admiration la plus vibrante, était la gourgandine de luxe fatale à ses amants dont tout le monde pouvait lire les aventures dans le roman d'Alexandre Dumas ou les Histoires d'amour de l'histoire de France de Guy Breton. Ayant fini par renouer les fils, j'ai voulu savoir ce qui avait bien pu se passer, entre le XVI<sup>e</sup> siècle et la fin du XX<sup>e</sup>, pour qu'un tel fossé se soit creusé entre les deux images, et c'est à cette exploration que je pensais consacrer ma thèse.
- 3 Ce travail m'a confrontée aux transformations et manipulations d'images effectuées au cours des siècles sur les femmes mêlées au pouvoir – phénomène que toute personne s'intéressant à elles doit s'attendre à rencontrer, quelle qu'en soit l'orientation : de bonnes vivantes peuvent être transformées en bigotes, des femmes austères en grandes amoureuses, des politiques prudentes en écervelées ; certaines peuvent avoir tenu l'affiche pendant des siècles avant d'être

mises au placard, d'autres peuvent devenir des stars après des siècles d'insignifiance, etc. Mais ce travail m'a également permis de découvrir une œuvre, dont ni Dumas ni Breton ne parlaient, et que ni la culture scolaire ni l'enseignement universitaire ne m'avaient préparée à soupçonner l'existence. Marguerite de Valois est en effet l'autrice de poésies, d'une correspondance volumineuse et remarquable, ainsi que de plusieurs textes en prose, dont des *Mémoires* qui, ayant été un *best-seller* du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, sont à l'origine du genre des mémoires aristocratiques<sup>1</sup>. J'ai donc découvert, derrière le personnage mis en scène dans une foison de romans et de travaux plus ou moins sérieux, une femme qui avait joué un rôle très important sur le plan politique et culturel, dont la postérité l'avait délestée au profit d'une très longue liste d'amants et de quelques méfaits bien noirs. Rien de tout cela ne caractérise Anne de France, on le verra, si ce n'est la disparition – absolue ou presque – de la femme réelle du paysage historique contemporain.

- 4 Le second sujet qui m'a préparée à la rencontrer est la brochette de « femmes d'État » mentionnée dans les textes des contemporains de Marguerite de Valois, qui pour sa part ne fait pas du tout la *une* des gazettes durant sa vie, et que seul le succès de ses *Mémoires* a transformée en sujet de rêverie. En revanche, les femmes de certaines grandes familles sont au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle la cible des pamphlétaires et l'objet de réflexions récurrentes sous la plume des diplomates, des mémorialistes, puis finalement des historiens du siècle suivant. Les plus en vue sont certainement les princesses de Guise, la branche cadette de la famille de Lorraine naturalisée française au début du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle : les trois premières duchesses, Antoinette de Bourbon, Anne d'Este, Catherine de Clèves, épouses mais surtout veuves des trois premiers ducs (auxquels elles ont survécu en moyenne quarante ans !), et aussi certaines de leurs filles ou de leurs belles-filles, qui ont joué un rôle majeur dans une Europe marquée par les guerres de religion – cette famille s'étant fait le champion du camp catholique<sup>2</sup>. C'est d'ailleurs à propos de l'une d'elles, Catherine-Marie, duchesse douairière de Montpensier, fille d'Anne d'Este et sœur du Balafre, véritable ministre de la propagande durant la dernière guerre civile et religieuse du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, que l'expression « femme d'État » (ou plus exactement « grande femme d'État ») surgit sous la plume de Brantôme<sup>3</sup>. Là encore, impossible de

deviner leur rôle en lisant les ouvrages d'histoire publiés au siècle dernier. Pour donner un exemple de ce masquage, je citerai le volume consacré à la Renaissance de l'*Histoire de France* Hachette, signé Emmanuel Le Roy Ladurie (*L'État royal*, 1987), qui n'évoque aucune autre princesse de la famille, et qui ne dit d'elle, en tout et pour tout, que ceci : « l'hystérique duchesse de Montpensier, sœur de Henri de Guise, s'est munie d'une paire de ciseaux d'or pour couper les cheveux du roi Valois, et pour mieux le réduire ainsi à l'état de moine découronné »<sup>4</sup>. Soit trois lignes incompréhensibles, sur 350 pages d'un grand *in-folio* !

- 5 Contrairement à Marguerite de Valois, personnage relativement solitaire et dont les longs déboires s'expliquent en partie par une position en porte-à-faux sur l'échiquier politique (entre la famille royale de France, catholique, et celle de Navarre, protestante), ces femmes m'ont appris, outre que les plus grandes actrices de l'histoire pouvaient être complètement absentes des Histoires de France récentes, ce qu'est un clan : à quel point elles peuvent y être importantes (lorsque les hommes sont occupés sur divers terrains d'opération, ou lorsqu'il s'agit de négocier, tandis qu'ils ont les armes à la main), voire dominantes (lorsque ces hommes sont morts et que les héritiers mâles suivants sont trop jeunes pour diriger, ou adultes mais conscients de leur compétence et désireux de s'appuyer sur elles).
- 6 Le troisième sujet qui m'a conduite à Anne de France – directement celui-là – est une interrogation sur la formation politique des femmes que j'avais repérées pour avoir eu une carrière politique remarquable : la mère de Marguerite, Catherine de Médicis, régente à diverses reprises, au pouvoir seule ou avec ses fils durant une trentaine d'années ; Diane de Poitiers, sa rivale dans le cœur de Henri II, qui gouverna douze ans aux côtés de son royal amant ; l'arrière-grand-mère de Marguerite, Louise de Savoie, deux fois régente, au pouvoir avec son fils François I<sup>er</sup> durant les seize premières années de son règne ; Anne d'Heilly de Pisseleu, duchesse d'Étampes, compagne du même François et au pouvoir avec lui durant les seize années suivantes ; Marguerite d'Angoulême, fille de Louise et sœur de François, reine de Navarre par son second mariage, qui gouverna aux côtés de son frère et sa mère avant de co-administrer son propre pays ; sa fille Jeanne d'Albret (la mère de Henri IV), reine héritière de

Navarre ; sa fille Catherine de Bourbon, qui dirigea la Navarre pendant que son frère combattait pour le trône de France ; Marie de Guise, reine d'Écosse et régente de ce pays au nom de sa fille Marie Stuart, durant dix-huit ans. Cohorte à laquelle on peut encore ajouter deux étrangères francophones : Marguerite d'Autriche, fille de Maximilien I<sup>er</sup> et de Marie de Bourgogne, gouvernante des Pays-Bas durant vingt-trois ans ; Marie de Hongrie, sa nièce, qui lui succéda à cette place durant vingt-cinq.

- 7 Si l'on imagine bien comment les filles élevées auprès de leur mère ou leur tante ont pu recevoir d'elles leur formation, il est moins évident de saisir comment les reines déracinées ou les femmes issues de milieux non princiers furent initiées à la politique. Or quand on se penche sur cette question, on observe des filiations concrètes, qui ressortissent à des pratiques délibérées, voire théorisées comme on le verra plus loin. Anne d'Heilly, par exemple, fut « nourrie » par Louise de Savoie : avant de devenir la maîtresse de son fils, elle avait été fille d'honneur dans sa maison.
- 8 Catherine de Médicis, elle, arrivée en France à quatorze ans pour épouser le second fils de François I<sup>er</sup>, fut prise en charge par sa sœur et sa maîtresse. Quant à Diane de Poitiers, elle fut en partie élevée par Anne de France – comme Louise de Savoie, comme Marguerite d'Autriche, et vraisemblablement aussi comme Philippe (ou Philippa) de Gueldres, belle-mère de la première duchesse de Guise, Antoinette de Bourbon, qui elle-même forma sa fille Marie (la future reine d'Écosse), et très vraisemblablement, en même temps une kyrielle d'autres princesses du clan qui furent toutes fort actives en politique, sa petite-fille Catherine-Marie de Lorraine – l'artiste des ciseaux !
- 9 « Vraisemblablement », « très vraisemblablement ». Ce mot s'impose à tous les stades, quasiment, de ce qu'on peut dire sur ces femmes – qu'elles fassent partie de la catégorie pléthorique des « effacées » ou du petit club des très visibles, et qui ne font généralement l'objet que de biographies répétitives où abondent invraisemblances, légendes et ragots. L'une des principales difficultés, en effet, de la recherche sur l'« autorité au féminin », au-delà des méfaits que la postérité a infligés à ses agentes, c'est la minceur du travail réalisé sur elles – y compris lorsqu'il existe de très nombreuses sources.

## Le sujet : l'état du savoir à la fin du xx<sup>e</sup> siècle

- 10 Le cas d'Anne de France est à cet égard exemplaire. Issue de la famille royale, impliquée dans la vie politique au plus haut niveau durant quarante ans, contemporaine de l'introduction et du développement de l'imprimerie, commanditaire de nombreux textes, autrice elle-même, elle est étudiable à travers d'innombrables sources de différents statuts. Elle a d'ailleurs fait l'objet, à la fin du xix<sup>e</sup> siècle, de plusieurs recherches importantes, qui ont débouché sur des publications majeures : d'abord ses deux textes en prose connus, dont l'éditeur, A.-M. Chazaud, reproduisait les miniatures ornant le manuscrit original, fournissait en annexe la liste des livres conservés au château de Moulins d'après des inventaires, et faisait suivre le tout d'une « introduction grammaticale » sur la langue d'Anne (Moulins, 1878). Ensuite deux excellentes monographies : *l'Essai sur le gouvernement de la Dame de Beaujeu* de Paul Pélicier (Chartres, 1882) et *Anne de France, duchesse de Bourbonnais, et Louis XII* de René de Maulde La Clavière (Paris, 1885). Enfin, à ces trois ouvrages fondamentaux s'ajouta, entre 1898 et 1905, la publication de quatre gros volumes de lettres de Charles VIII, roi au nom duquel Anne avait exercé le pouvoir et auprès duquel elle était demeurée toute sa vie.
- 11 Sur cette belle lancée, le premier quart du xx<sup>e</sup> siècle vit paraître... une biographie. L'ouvrage est intitulé *Anne de Beaujeu, roi de France* (Paris, 1925). Il est signé de Jeanne d'Orliac, une romancière pour l'essentiel, quoiqu'elle ait écrit quelques autres biographies de femmes de pouvoir. Un demi-siècle plus tard, la liste s'est enrichie de... deux ouvrages : *Anne de Beaujeu* d'Hedwige de Chabannes et Isabelle de Linarès (Paris, 1955) et *Anne de Beaujeu, reine sans couronne* de Françoise Provence (Verviers, 1961). Une recherche rapide sur les noms des signataires fait apparaître que ces femmes ne sont aucunement spécialistes de la vie politique de la Renaissance. Les deux aristocrates du premier livre ont signé, pour la première quelques romans, pour la seconde rien d'autre. La rédactrice du deuxième livre s'inscrit pour sa part dans la longue lignée des auteurs (et autrices) « mercenaires », ce qui n'empêche peut-être pas un certain intérêt pour le sujet : outre quelques titres comme *J'élève*

*mon chien et J'élève mon chat*, elle a à son actif une biographie de Rose Bertin, la modiste de Marie-Antoinette, et une autre de Désirée Clary, la protégée de Napoléon qui coiffa brièvement la couronne de Suède. Les deux livres sont en outre fort brefs : 159 pages pour le premier, 156 pour le second – paru dans la collection « Marabout Mademoiselle ».

- 12 Encore un bon quart de siècle, et paraissent coup sur coup quatre ouvrages : trois monographies et des Actes de colloque. Le premier livre, *Anne de Bourbon, roi de France* (Paris, 1978), de Jean-Charles Varennes, est le fait d'un érudit qui a signé quelques autres études sur le Bourbonnais. Le second, *Anne de Beaujeu, ou la passion du pouvoir* (Paris, 1980), signé Marc Chombard de Lauwe, est semblait-il l'unique ouvrage de son auteur. Le troisième, *Anne de France, 1461-1522* (Paris, 1986), est signé d'un historien de l'art peu spécialisé, Pierre Pradel. Le quatrième, *Anne de Beaujeu et ses énigmes* (Villefranche sur Saône, 1984), provient d'une rencontre organisée par l'académie de Villefranche en Beaujolais. On note également, un peu plus tard, une thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris IV en 1992, *Le Mécénat d'Anne de France, duchesse de Bourbon, ou la vie artistique à la cour de Moulins*. Une thèse non publiée, dont l'autrice, Suzanne Heedene-Baron, n'a pas poursuivi ses recherches – ou du moins ne s'est pas donné les moyens de les faire connaître.
- 13 Il convient d'ajouter à cette production deux ou trois brochures confidentielles de moins de cent pages, produites au fil du siècle, et quelques articles, parus pour l'essentiel au cours des années 1980, dans des revues de très faible diffusion, comme le *Bulletin de la Société d'Émulation du Bourbonnais*, le *Bulletin de la Société archéologique du Tarn-et-Garonne*, le *Bulletin des Amis de Montluçon*, etc. Autant dire qu'on n'en savait guère plus sur cette princesse à la fin du xx<sup>e</sup> siècle qu'à la fin du précédent – y compris parmi le tout petit public des universitaires et chercheurs spécialisés dans la vie politique ou littéraire de la Renaissance. Ce qui explique que la maison Slatkine ait remis en circulation l'étude de Pélicier en 1970 et l'édition de Chazaud en 1978 ; et que la maison Tallandier ait réédité la biographie de Chombard de Lauwe – pourtant assez piètre – quinze ans après sa première parution, en 1995.

- 14 Attristant en soi, ce bilan est riche d'enseignements quant au traitement des sujets « Anne de France » en particulier, et « femmes de pouvoir » en général. Cette production présente en effet des caractéristiques qui doivent être décryptées, et qui marquent la réception de bien d'autres femmes relevant de cette problématique, à savoir :
- Souvent de bonnes études entre les années 1880 et la première guerre mondiale, qui témoignent d'un véritable intérêt pour la recherche dans ce domaine. En réalité, il y a eu sous la troisième République – non pas en raison de son avènement, mais en raison de l'essor du mouvement féministe à partir des années 1860 – une floraison sans précédent d'études sur l'histoire des femmes, et notamment sur l'histoire des femmes au pouvoir.
  - Souvent un grand silence, ensuite, jusque dans les années 1980, au-delà des quelques années qui suivent la première guerre mondiale – la curiosité à la base des recherches survivant, chez les acteurs et actrices mobilisées, aux événements qui l'anéantissent pour les nouvelles générations. Au-delà, également, de quelques ouvrages généralement médiocres, réalisés par des personnalités locales (ici : Moulins, le Bourbonnais...), ou par des femmes de lettres vraisemblablement curieuses et motivées par le sujet, mais n'ayant pas bénéficié d'une formation intellectuelle suffisante pour soutenir leurs ambitions, et sans moyens institutionnels pour les faire reconnaître.
  - L'inintérêt, voire la méfiance de la « nouvelle histoire des femmes » pour le sujet « femmes de pouvoir », et tout spécialement « femmes de pouvoir de l'Ancien Régime ». Ce courant, né à la fin des années 1970 et dû, comme son aïeul, à la réémergence du mouvement féministe, a en effet été caractérisé, en France, par une préférence marquée pour l'histoire de l'oppression, par une focalisation quasi exclusive sur la période contemporaine, ainsi que par une prégnance inconsciente de l'idéologie républicaine chez les actrices de la recherche, désormais formées à l'Université (les hommes, républicains ou non, s'occupant de sujets plus sérieux).
- 15 Ces trois « tropismes » travaillant dans le même sens, et se développant dans un paysage dévasté par un demi-siècle de silence de la part de la communauté érudite, les connaissances sur Anne de France (comme sur la plupart de ses homologues, sur les conditions

de leur accès au pouvoir, sur les modalités d'exercice de leur autorité) n'ont que très médiocrement progressé.

## **Anne de France : la « femme d'État »**

- 16 Fille aînée de Louis XI et de Charlotte de Savoie, elle fut mariée à douze ans au cadet de la famille de Bourbon, Pierre de Beaujeu, de vingt ans son aîné. Il y aurait ici beaucoup à dire (et à chercher) sur les stratégies matrimoniales des rois de France qui assistèrent à la fabrication puis au lancement de la nouvelle théorie successorale française, la « loi salique », et confrontés à la double nécessité de ne pas contredire cette prétendue loi (vantée par ses partisans comme la seule justification de leur présence sur le trône de France) et de créer malgré tout les conditions d'une succession pacifique au cas où ils mourraient sans fils. Je me contenterai de signaler que plusieurs filles de rois, durant cette période qui va de Charles VII à Henri IV, ont été unies à de possibles héritiers présomptifs selon la nouvelle « règle », ce qui eut pour résultat, malgré le nombre d'inconnues entrant dans ces calculs, que les trois hommes qui coiffèrent la couronne sans être fils de rois étaient leur gendre<sup>5</sup> ! Louis XI est le premier à avoir joué cette carte – avec sa seconde fille, Jeanne, qu'il maria à Louis d'Orléans. L'aînée, il préféra l'unir à Pierre de Bourbon, un cousin plus éloigné mais qu'il voulait fidéliser (l'homme s'était engagé dans « Ligue du bien public ») et qui devint ainsi son bras droit.
- 17 Au début des années 1480, ayant subi plusieurs crises cardiaques, Louis XI leur confia – plutôt qu'à son épouse – la tutelle de son seul fils demeuré vivant, le futur Charles VIII, afin qu'ils exercent le pouvoir au cas où il mourrait (la « garde » du dauphin, décision privée, entraînant quasi mécaniquement la régence, décision publique officiellement hors du ressort du roi). Le cas est unique dans l'histoire de la France, où ce sont généralement les mères de rois mineurs qui sont investies de cette responsabilité par leur époux, aucune autre sœur de roi ne l'ayant été. C'était pour Louis l'assurance que son équipe demeurerait en place, mais c'était aussi prendre de grandes libertés avec les traditions et paraître favoriser sa fille aînée – ce qui, dans un royaume où l'écartement des princesses royales du trône avait entraîné la guerre de Cent ans, et qu'on disait à présent

disposer d'une loi immémoriale justifiant ce choix, ne pouvait que rendre fébrile ou suspicieux.

- 18 Le couple se retrouva donc en première ligne à sa mort, en août 1483, alors que Charles n'avait que treize ans, Anne vingt-deux, et que Pierre n'était toujours que « sire de Beaujeu ». Contestés d'abord par Charlotte de Savoie (instrumentalisée, car elle était malade ; elle mourut d'ailleurs à la fin de l'année), puis par divers princes français réclamant la régence (dont Louis d'Orléans), Anne et Pierre inaugurèrent alors une stratégie riche d'avenir : ils cherchèrent la légitimité qui leur manquait du côté des États généraux (dont la réunion de 1484 peut d'ailleurs être considérée comme la vraie naissance, puisqu'ils siégèrent pour la première fois au complet et en un même lieu). Une assemblée qui, habilement travaillée par un groupe de fidèles, les confirma dans leur position de régents. Leurs opposants fomentèrent alors une coalition européenne, s'engageant dans l'épisode connu sous le nom de « guerre folle », qui se termina en 1488 par l'emprisonnement de Louis d'Orléans et l'abandon des autres conjurés. Tempête durant laquelle Anne suivit fréquemment les armées françaises, accompagnée de Charles, tandis que Pierre demeurait le plus souvent à Paris pour gérer les affaires courantes. Il faut noter ici l'extraordinaire efficacité de ce dispositif, dont aucune autre régente ne bénéficia, puisqu'elles étaient veuves, mais que beaucoup cherchèrent à reconstituer en s'appuyant sur un homme de confiance (L'Hôpital pour Catherine de Médicis, Concini puis Richelieu pour Marie de Médicis, Mazarin pour Anne d'Autriche...) ; un homme, en conséquence, nécessairement hissé au rang de « premier ministre », avec les dangers afférents au fait de n'avoir avec lui ni intérêts familiaux et patrimoniaux communs, ni intimité (excepté sans doute pour la dernière, dont on comprend mieux qu'elle ait pu la rechercher).
- 19 La défaite des coalisés ouvrit la voie à d'intenses tractations en vue du mariage de Charles VIII avec la jeune duchesse Anne de Bretagne, désormais héritière du duché, dans l'objectif du rattachement de ce dernier à la France. En 1491, le roi étant désormais marié et adulte, le duc d'Orléans fut rendu à la liberté et Anne repassa au second plan, d'autant qu'entre temps, par suite du décès des deux frères de Pierre, elle était devenue duchesse de Bourbon. Les historiens disent alors généralement qu'elle se retira de la vie politique, ou qu'elle se

concentra dès lors sur son duché, voire qu'elle « perdit le crédit qu'elle avait à la cour<sup>6</sup> », comme on peut le lire dans la notice de la *Biographie universelle* de Michaud (1811, rééd. 1845), ouvrage en plusieurs dizaines de volumes qui fut longtemps – et demeure en partie – l'une des principales sources de renseignements accessible aux amateurs d'histoire et aux historiens eux-mêmes. Le Roy Ladurie écrit pour sa part qu'elle « vient d'accoucher d'une petite fille et se détourne quelque peu de la politique active<sup>7</sup> ».

- 20 Il est en réalité bien peu probable que l'ancienne régente se soit désinvestie des affaires nationales, vu l'expérience qu'elle en avait, et il faut sans doute, pour une fois, suivre ici plutôt Michelet, selon lequel Anne mit « autant de soin à cacher le pouvoir que d'autres en mettent à le montrer<sup>8</sup> » – soin à rapporter, bien sûr, tant aux contestations qu'elle avait essuyées qu'à son propre caractère. En effet, il est attesté que Charles VIII n'avait guère l'étoffe d'un dirigeant politique, qu'il séjournait de longs mois par an chez sa sœur à Moulins, et que, lorsqu'il partit pour la première guerre d'Italie (1494-1497), Pierre redevint officiellement régent de France. De fait, nous sommes confrontés là à une caractéristique générale du commentaire de la vie politique, à savoir que toute présence à son poste d'un titulaire masculin du pouvoir, fût-il incapable, lui vaut l'octroi de capacités et l'attribution de l'activité politique advenue sous son mandat. Phénomène connu d'Anne et de son mari, évidemment, qui en jouèrent habilement, mais phénomène particulièrement néfaste à la connaissance des femmes qui peuvent avoir partagé le pouvoir avec le titulaire en question, ou l'avoir exercé en son nom, puisqu'on ne les « voit » pas, ou pas encore, ou plus, dès lors qu'il occupe la place. Et d'autant plus néfaste qu'il s'ajoute à l'aveuglement, l'inintérêt ou à l'hostilité marquée de la plupart des historiens pour les femmes dont on est pourtant sûr qu'elles ont joué un rôle majeur, et dont on devrait légitimement se demander comment elles ont acquis leur compétence avant d'arriver à cette place, et ce qu'elles en ont fait une fois celle-ci réoccupée par un homme.
- 21 En l'occurrence, tout semble converger pour attester qu'Anne et son mari ont continué à exercer le pouvoir en bonne entente avec Charles, faisant du duché de Bourbon l'épicentre du royaume, et organisant dans sa capitale une cour brillantissime, marquée par la

présence de nombreux artistes et de nombreuses femmes – ingrédients nécessaires pour attirer et fidéliser autour du roi et/ou des principaux « décideurs » tout ce qui compte et menacerait autrement de « remuer ». C'est en effet très vraisemblablement à Anne que l'on doit la création (ou la recréation) de la « grand' cour des dames », cette institution que Brantôme attribue à sa belle-sœur Anne de Bretagne – qui ne l'a sans doute que développée après l'avoir vue fonctionner à Moulins<sup>9</sup>.

- 22 Cette tranquillité se vit une première fois ébranlée en 1498, lorsque Charles mourut accidentellement, sans héritier vivant. Dans l'état actuel des connaissances, on ignore si les Bourbons caressèrent l'idée de coiffer la couronne, mais c'est peu probable, d'autant qu'ils n'avaient qu'une fille vivante, Suzanne, qui était encore enfant. Leur beau-frère Louis d'Orléans, qui avait pour lui le nouveau « droit » (nulle part inscrit dans des textes officiels, mais invoqué ici et là), et qu'ils avaient depuis longtemps associé au gouvernement, n'avait pour sa part aucun enfant. En effet, trouvant son épouse Jeanne peu à son goût, il ne l'avait presque jamais fréquentée, quoiqu'il soit presque certain qu'ils aient consommé leur mariage, contrairement à ce que soutiendra... Anne elle-même. Les Bourbons favorisèrent en effet son accession au pouvoir, ou plus exactement son installation durable au pouvoir, en lui permettant de se séparer de Jeanne et d'épouser la veuve royale, qui était encore jeune et jolie, qui avait fait la preuve de sa fécondité, et qui surtout était toujours seule maîtresse de sa Bretagne ! Il fallait pour cela témoigner que Jeanne et Louis n'avaient jamais cohabité – et qui pouvait mieux le faire que la sœur de la malheureuse ? De quoi mieux saisir la phrase apparemment idiote de la notice Michaud déjà citée : « Lorsque le duc d'Orléans parvint au trône, sous le nom de Louis XII, il se plut à accabler de bienfaits celle qui l'avait persécuté. »
- 23 Il est vraisemblable, toutefois, qu'Anne ne prit un tel parti ni pour les beaux yeux du duc d'Orléans (ce que suggère la notice<sup>10</sup>), ni seulement par considération des intérêts supérieurs de la France (ce qu'elle dit), mais aussi à cause des menaces qui pesaient sur le Bourbonnais. Depuis l'époque de son grand-père, en effet, la monarchie manœuvrait pour transformer le duché en apanage, faisant inscrire dans différents contrats de mariage de ses dirigeants des clauses de « retour à la couronne » en cas d'absence d'héritier

mâle. On peut donc faire assez sûrement l'hypothèse qu'Anne négocia son témoignage contre un engagement de Louis à cesser cette OPA, ce que confirme, en 1501, la demande de reconnaissance du duché comme terre patrimoniale adressée par le roi au Parlement de Paris. Tentative qui se solda toutefois par une levée de boucliers et un échec.

- 24 La seconde grosse alerte intervint pour Anne deux ans plus tard, avec le décès de Pierre. Tout espoir de mettre au monde un fils s'évanouissait. Le duché demeurant dans ses mains, puisque Louis XII tenait bon, sa fille Suzanne, alors âgée de douze ans, devint l'objet de toutes les convoitises. Anne parvint néanmoins à la marier selon ses vœux, en 1505, à Charles de Montpensier, formant ensuite avec eux un trio essentiellement préoccupé par la consolidation du Bourbonnais et la production d'héritiers mâles... Mais les enfants meurent les uns après les autres, et Louis XII finit par mourir, en 1515, sans avoir non plus réussi à engendrer de fils. Le pouvoir passe donc dans les mains du gendre du roi, François I<sup>er</sup>, et surtout de sa mère, Louise de Savoie, qui lorgne le Bourbonnais en tant que nièce de Pierre de Bourbon, et qui le revendique dès la mort de Suzanne, en 1521 – avec la force de frappe de l'État derrière elle. Dès lors, Anne de France et son gendre, pourtant ami d'enfance du roi et nommé par lui Connétable de France, entrent en dissidence ouverte avec la Couronne. C'est dans cette posture que l'ancienne régente rend l'âme, un an plus tard, tandis que Charles de Montpensier, duc de Bourbon, passe à l'ennemi – l'Espagne – avant de mourir six ans plus tard à son service, en Italie, en combattant les forces françaises, laissant un duché que la monarchie française dépècera.

## Anne de France : l'écrivaine

- 25 Plusieurs princesses de la Renaissance ont laissé non seulement des lettres (ce qu'exigeait leur statut) et des poésies (ce qu'il autorisait), mais des textes ressortissant à d'autres genres, alors qu'aucun de leurs homologues mâles ne l'a fait<sup>11</sup>. Marguerite de Valois a rédigé, outre ses *Mémoires*, un court plaidoyer pour le compte de son mari, arrêté comme comploteur en 1574 et sommé de s'expliquer, ainsi que, à la fin de sa vie, un petit manifeste féministe des plus spirituels (1614). Sa belle-mère Jeanne d'Albret a fait circuler (1568) puis publier

(1569) une longue *Déclaration* sur les causes la poussant à prendre la tête de l'opposition à la Couronne française, à la veille d'une des nombreuses guerres civiles et religieuses de la période. La mère de Jeanne, Marguerite de Navarre, est non seulement l'autrice du fameux *Heptaméron*, mais de méditations religieuses et d'une dizaine de pièces de théâtre, qu'elle fit pour la plupart imprimer. Sa mère à elle, Louise de Savoie, a laissé un étrange texte publié au <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle comme un Journal – au prix d'une refonte complète de l'ouvrage car il s'agit en fait de notes consacrées à des événements de sa vie ou de celle de François I<sup>er</sup>, regroupées par dates, sans doute en fonction de croyances astrologiques. Ajoutons que ces textes pourraient n'être qu'une partie de ce qu'elles ont écrit, si l'on en croit certains témoignages.

26 Anne de France aurait-elle, là aussi, ouvert la voie ? Elle a rédigé des *Enseignements* destinés à sa fille, peu après la mort de Pierre, à l'époque où elle redoutait qu'une puissante famille ne parvienne à lui imposer l'un de ses fils pour gendre et que Suzanne ne soit précocement soustraite à son influence. Ce texte n'avait, que je sache, jamais été étudié sérieusement avant que je m'y penche, non seulement, sans doute, parce qu'il provient d'une femme qu'on évite d'étudier en général et dont les spécialistes de la littérature de la Renaissance ignorent tout, mais aussi parce que, lu rapidement, il est tout à fait déroutant. C'est en effet une suite de conseils extrêmement rigoureux, qui semblent avant tout destinés à fabriquer une femme pieuse et obéissante. Un livre qui tombe des mains, autrement dit, et qu'on ne peut apparemment pas relier à la femme animée par la « passion du pouvoir » qu'on lui attribue<sup>12</sup>. Du moins tant qu'on ne se pose pas la question du lien entre les deux. Or l'évidence apparaît dès qu'on l'envisage : Anne semble avoir voulu inculquer à sa fille les moyens de devenir non pas une femme soumise, mais une femme qu'on ne peut pas écarter, parce qu'elle n'offre aucune prise aux médisances et qu'elle sait se rendre indispensable. Ce qui passe effectivement par une conduite irréprochable, mais aussi par un art de séduire, voire de manipuler les autres, qui suppose une parfaite maîtrise des injonctions adressées (et des contraintes imposées) aux femmes de son époque<sup>13</sup>.

27 C'est au sein de ces conseils que l'on trouve décrite la manière dont une grande dame doit organiser une cour autour d'elle, notamment

en animant un cercle de femmes de la noblesse, formées pour la seconder, mais aussi pour attirer et retenir les grands seigneurs autour du couple dirigeant – ce qui implique à la fois des savoirs culturels et de l’habileté sociale, y compris en matière de gestion des affects et de la libido masculine. Ce n’est donc pas par hasard qu’Anne de France forma la pépinière de grandes dirigeantes évoquée plus haut, mais en fonction d’une idée précise qu’elle s’efforce à transmettre à sa fille. Si Suzanne n’eut pas le temps de mettre à profit cette leçon, toutes les princesses royales du siècle suivant allaient le faire.

- 28 Ce texte fut publié pour la première fois à Lyon, sans mention de date mais très vraisemblablement au tout début des années 1520, du vivant d’Anne et de Suzanne, dans un objectif évidemment tout autre qu’éducatif. En effet, ni le mot *Enseignements* ni aucun de ses synonymes n’apparaît sur la page de titre de l’ouvrage, toute entière occupée par les noms et les titres nobiliaires des deux femmes, ainsi que ceux du Connétable ; ce qui doit certainement être compris comme une déclaration politique face aux prétentions de la Couronne. Il fut ensuite réédité, à l’initiative de Marguerite de Navarre, en 1535, avec cette fois-ci (vraisemblablement) une visée éducative : faire connaître des principes qu’elle appliquait dans ses cercles, les promouvoir, les rendre compréhensibles pour les éducateurs de sa propre fille ; peut-être aussi pour montrer qu’elle n’était pas la première à donner ses œuvres à imprimer. L’ouvrage tomba ensuite dans les oubliettes, jusqu’en 1878.
- 29 Anne écrivit également une nouvelle destinée à illustrer, sous forme narrative, la substantifique moelle de ses *Enseignements*. Elle la fit recopier et soigneusement illustrer à leur suite, dans un manuscrit offert à Suzanne pour son mariage. Il s’agit du second remaniement d’un épisode de la guerre de Cent ans issu des *Chroniques* de Froissart, dans lequel Anne met en scène un couple confronté à de terribles dilemmes, et dont la femme agit aussi astucieusement qu’héroïquement – tout en laissant le premier rôle à son mari<sup>14</sup>. Si l’on saisit bien pourquoi ce texte ne fut pas publié dans la première édition des *Enseignements*, il reste à comprendre les raisons du choix de Marguerite de Navarre, qui avait très certainement connaissance du manuscrit et qui elle-même écrivait des nouvelles. Le texte était donc toujours inédit en 1878.

- 30 Les derniers écrits qu'il faut mentionner sont les lettres d'Anne. Il en est paru une quinzaine entre le XVIII<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle, du moins signées de son nom. Car la correspondance éditée comme celle de Charles VIII en contient quantité, quoiqu'elle les ait fait soigneusement signer par le petit roi, comme celles qui partent en août 1483 vers tous les coins du royaume pour annoncer la mort de Louis XI et la prise en main des affaires par « Charles ». Il est amusant – ou terrible – de penser que les deux éditeurs de cette correspondance, parmi lesquels figure Paul Pélicier, l'historien qui avait signé quelques années auparavant l'*Essai sur le gouvernement de la dame de Beaujeu*, n'ont pas osé le faire remarquer à leurs lecteurs. D'autant que les vraies lettres de Charles, qui apparaissent bientôt dans le lot, et qui se multiplient au fur et à mesure qu'il grandit, n'ont pas du tout le même style<sup>15</sup>. Il existe par ailleurs beaucoup de lettres d'Anne non publiées conservées en France, et sans doute également à la Bibliothèque de Saint-Pétersbourg ; ce qui n'empêche pas certains historiens d'affirmer qu'on ne connaît pas de lettres d'elle...

## **Anne de France : la mécène**

- 31 Dernier volet, enfin, des activités de cette princesse – qui sera plus court que les deux autres parce qu'on est encore loin d'en avoir fait le tour, et moi en particulier : ses interventions dans le domaine de la culture. Une fois de plus, il s'agit d'un terrain parfaitement traditionnel pour les femmes de sa caste, mais bien souvent peu investigué, du moins en France – la recherche américaine ayant ici plusieurs longueurs d'avance sur la nôtre, y compris concernant les princesses françaises<sup>16</sup>. Et il s'agit encore d'un terrain très particulièrement réinvesti par elles sous l'impact de la mise au point de la loi salique, qui généra quantité de discours invalidants pour les femmes exerçant une autorité, par la contestation tous azimuts de leurs capacités et le rappel incessant des interdictions, attestées ou imaginaires, pesant sur elles.
- 32 Comme beaucoup de ses homologues, Anne de France a fait bâtir ou rénover des châteaux, à Moulins et plus largement dans le Bourbonnais. Elle a fait réaliser des vitraux, notamment dans la cathédrale de Moulins. Elle a commandité des enluminures ou des peintures, par exemple pour mettre en scène sa relation avec Charles,

au temps de sa régence, et le couple qu'elle formait avec Pierre, au temps où ils dirigeaient le duché de Bourbon ; tableaux où elle apparaît dans des postures éminemment autoritaires quoique toujours respectueuses de la hiérarchie sociale. Elle a également fait écrire – ou laissé écrire – des pièces à sa gloire, comme *L'Aînée fille de Fortune* (qui ne saurait être dissociée de son statut de fille aînée du roi) ainsi que des traités, comme ceux que rassemble la *Nef des dames vertueuses*, de l'érudit lyonnais Symphorien Champier (1503).

- 33 Elle est aussi à l'origine d'une production historique encore très mal explorée. Cette activité n'était pas rare parmi les femmes dirigeantes, surtout en ces temps de floraison de discours mensongers sur l'histoire des souveraines. On sait qu'Anne de Bretagne fit écrire une *Vie des femmes célèbres*, Louise de Savoie des *Gestes de Blanche de Castille*, que Catherine de Médicis est à l'origine de recherches approfondies sur les prérogatives des reines de France. Le rôle d'Anne de France demanderait cependant à être étudié de très près, car c'est sous son gouvernement que la loi salique sortit des cartons : il semble qu'elle ait été mise en scène le jour du couronnement de Charles, en 1484, et c'est dans les années suivantes que fut mise en route la « nouvelle histoire de France », celle qui reformulait le récit des origines pour y insérer les principaux épisodes et personnages inventés depuis les années 1410 afin d'expliquer son existence et son respect intangible. Le tout, probablement, contre sa volonté, si ce n'est directement contre elle. On sait en tout cas qu'elle fit écrire des historiens, soit dans le domaine de l'histoire nationale (avec un intérêt tout particulier pour celle des premiers temps), soit concernant le Bourbonnais et son gendre le Connétable, afin d'appuyer leurs prétentions sur le duché<sup>17</sup>.
- 34 Autant de faits, de textes, de bâtiments, de réalisations, et accessoirement de questions scientifiques et politiques dont on ne risque pas de soupçonner l'existence lorsqu'on lit les ouvrages de référence en circulation aujourd'hui. Un dernier exemple, à nouveau issu de l'*Histoire de France Hachette*, fournira la mesure de cette distorsion. Qui chercherait Anne de France dans l'index des noms de personnes de cet ouvrage ne la trouverait pas sous ce nom, mais apercevrait tout de même une entrée : « Anne (fille de Louis XI), 78, lég. » ; et constaterait qu'elle est bien évoquée dans ce *commentaire d'une illustration* ; et n'irait peut-être pas plus loin. De fait, l'historien

en parle davantage, mais il faut alors se reporter à l'entrée « Beaujeu (Anne de) », où la première référence n'est pas reprise : il ne s'agit donc pas de la même femme ? Enfin, elle réapparaît dans l'entrée « Bourbon (Anne de) », qui renvoie à la précédente ; elle a pourtant porté ce titre prestigieux durant plus de trente ans. Qui irait malgré tout voir ce qui est dit d'« Anne de Beaujeu » la trouverait assurant prudemment « l'interrègne » entre son père et son frère, en compagnie de « l'époux de cette dame », puis s'effaçant gentiment du jeu politique en 1491, comme on l'a vu (puisqu'elle a accouché d'une fille !), puis quasiment en train de tricoter de la layette avec sa belle-sœur, tandis que les hommes vaquent à des occupations infiniment viriles et essentielles :

À Sienne, Charles est accueilli avec amitié par la Louve locale, de stylisation romaine, et par un chant latin à la Vierge Marie. Pendant ce temps, à Moulins, Pierre de Bourbon gouverne la France, et les deux Anne, de Bretagne et de Beaujeu-Bourbon, attendent le retour (qui se fait désirer) de leur époux et frère. Femme de combattant, la reine gère une grossesse et guette l'arrivée du courrier<sup>18</sup>.

## Éléments de conclusion

- 35 De ce bref survol d'une destinée singulière et des aperçus de quelques-unes de ses homologues, apparaît tout d'abord une évidence : il y a là une matière énorme, d'une importance considérable à tant d'égards – mais une « matière noire », invisible au regard pressé, et plus globalement aux lecteurs et lectrices des ouvrages de référence rédigés durant les deux derniers siècles. La chose est claire pour toutes les « effacées ». Mais rappelons qu'il y a bien souvent, de la même façon, une énorme matière cachée derrière les quelques femmes qui n'ont pas été victimes de telles stratégies d'effacement, et sur lesquelles on s'imagine à tort qu'il n'y a plus rien à dire – quand il y a le plus souvent, au contraire, tout ou presque à reprendre.
- 36 Le second élément à prendre en compte, c'est qu'il y a une logique derrière ces disparitions et ces déformations. Ce n'est ni l'oubli ordinaire ni l'esprit de fantaisie qui les expliquent, mais les objectifs politiques de ceux qui écrivent l'histoire ou la littérature historique,

de ceux qui baptisent les bâtiments publics ou les rues, de ceux qui donnent des sujets de thèse, etc. Il apparaît en effet qu'ont été conservées, pour être mises en pleine lumière, les femmes les plus susceptibles de donner corps à la démonstration de la nocivité du pouvoir féminin. Les autres ont été rayées de la carte, pour ne pas contredire cette démonstration, et pour ne pas donner l'impression que le pouvoir féminin n'est après tout ni si rare ni si néfaste. Qui sait, par exemple, qu'une vingtaine de femmes ont gouverné la France plus de deux ans, et pour certaines plus de vingt ? Qui sait que Clotilde en fait partie ? Qui a entendu parler de Bathilde ? de Gerberge ? d'Emma I<sup>re</sup> ? d'Anne de Kiev ? Qui même pourrait dire dix mots de Blanche de Castille ou de Louise de Savoie ? Les rares gouvernantes que puissent citer nos concitoyens, voire les historiens de métier, ne sont-elles pas justement celles qui traînent derrière elles une réputation de dureté, ou des méfaits terribles, ou des frasques sentimentales indignes – toutes choses que chacun et chacune croit en outre avérées ? Il y a donc nécessité, si l'on veut y voir clair dans la carrière des femmes de pouvoir, de décrypter les discours construits sur elles, ou les silences qui les entourent, en ne prenant surtout pas les uns et les autres pour des reflets du réel. Il faut invariablement remonter aux sources, aux discours contemporains, aux enjeux contemporains. Et il faut s'attendre à quelques difficultés dans la gestion de sa propre carrière...

- 37 Le troisième élément à considérer est que rien ne fut simple pour ces femmes. Elles ne sont jamais attendues avec des fleurs, y compris dans les monarchies ou les principautés qui acceptaient la succession féminine, que ce soit avant, et encore plus après la mise en orbite du discours français sur l'incapacité des femmes à exercer le *leadership* suprême – et par voie de conséquence toute forme de *leadership*. Même si toutes n'eurent pas droit à quatre ans de guerre civile pour inaugurer leur présence aux affaires, il y a dans ce domaine une tradition lourde, qui remonte peut-être à l'âge du fer, et soutenue, pour ce qui concerne l'Occident médiéval et moderne, par des corps exclusivement masculins très puissants (l'Église, les administrations centrales, les parlements, les universités, les municipalités...), tous producteurs de règlements organisant la domination masculine, et de textes la justifiant. Reconnaître que l'autorité au féminin ne s'exerce pas de la même manière que l'autorité au masculin, ce n'est pas

postuler une quelconque différence de nature entre les hommes et les femmes, mais prendre en compte les marges de manœuvres des uns et des autres, aussi bien en termes institutionnels que d'« horizons d'attente » de la société où elles et ils ont œuvré.

- 38 Le quatrième élément généralisable est que, quoi que laissent penser les discours construits *a posteriori*, les femmes qui ont exercé le pouvoir, ou du pouvoir, ne l'ont jamais fait contre vents et marées. Elles ont toujours bénéficié de soutiens, et leur maintien en fonction correspond toujours à des intérêts ou à des calculs. Anne de France arrive au pouvoir grâce à son père, grâce à son mari, et plus largement grâce à l'ancienne équipe gouvernant avec Louis XI, mais aussi grâce aux États généraux. Au nom d'un raisonnement très simple et qu'on retrouve parfois jusqu'à nos jours, notamment dans les pays où la culture de l'égalité *des hommes* n'a pas encore fait disparaître la conscience de classe ou les fonctionnements claniques : mieux vaut la sécurité avec la femme connue, liée à l'ancienne équipe, que l'aventure avec des hommes susceptibles de capter le pouvoir à leur profit. Ce qui invite à regarder au plus près les situations où cette « loi » ne s'applique pas : celles où les hommes préfèrent perdre le pouvoir plutôt que de le confier à une femme – comme ce fut le cas en France en 2007.
- 39 Le dernier élément à retenir, me semble-t-il, est que ces femmes, presque toujours, ont souffert de leur illégitimité, y compris lorsqu'elles arrivaient au pouvoir « normalement ». En France, en tout cas, où la chose n'est plus possible dès avant le temps d'Anne de France, et où il s'est produit une quantité phénoménale de discours pour justifier cette exception, la plupart des dirigeantes ont élaboré des stratégies de légitimation de leur pouvoir, notamment à travers la production d'images ou de textes valorisant l'autorité féminine, et à travers la construction d'entourages féminins quantitativement et qualitativement puissants. C'est un domaine qui demeure à explorer, avec un autre œil, évidemment, que celui de la « passion du pouvoir ». Si l'on sait assez bien ce que disaient leurs opposants – les pamphlets sont là pour le dire –, on ne sait à peu près rien de ce qu'en pensaient les « époux de ces dames », et plus largement leurs proches. Jusqu'où partageaient-ils leur vues ? Que pensaient-ils des mises en scène du pouvoir féminin qu'elles organisaient ? Comment ces images

entraient-elles en résonance avec leur propre idée du pouvoir ? de la virilité du pouvoir ?

- 40 Toutes ces questions sont à l'agenda des recherches sur l'autorité au féminin. Elles ouvrent d'immenses perspectives, en termes d'explorations, de découvertes, de remises en question des savoirs constitués, de bouleversements des perspectives... aux chercheuses et aux chercheurs d'aujourd'hui ; qui devront remercier leurs devanciers et devancières de les avoir autant négligées.

## NOTES

---

- 1 Ce texte présent dans toutes les grandes collections de Mémoires du XIX<sup>e</sup> siècle, mais réédité seulement trois fois au suivant, n'avait guère retenu que l'attention des historiens avant que je m'y intéresse ; les notices laissées par Sainte-Beuve (1842) et Saint-Marc Girardin (1862), bien qu'affichant une approche plus littéraire, ne contiennent que des considérations sur les capacités des femmes à écrire ou à dire la vérité, aux genres qui leur sont les plus propres, etc.
- 2 Voir Éliane VIENNOT, « Veuves de mère en fille au XVI<sup>e</sup> siècle : le cas du clan Guise », in N. PELLEGRIN & C. WINN (dir.), *Veufs, Veuves et veuvage dans la France d'Ancien-Régime*, Paris, H. Champion, 2003.
- 3 BRANTOME, *Recueil des dames, poésies et tombeaux*, éd. Étienne Vaucheret, Paris, La Pléiade, 1991.
- 4 Emmanuel LE ROY LADURIE, *L'État royal*. Vol. 2 de *l'Histoire de France Hachette*, Paris, Hachette, 1987, p. 270.
- 5 Louis XII, marié à la cadette de Louis XI (Jeanne de France) ; François I<sup>er</sup>, marié à l'aînée de Louis XII (Claude de France) ; Henri IV, marié à la cadette de Henri II (Marguerite de France – ou de Valois). Les trois princesses auraient dû s'installer sur le trône, mais seule la seconde le fit. La première et la dernière, n'ayant pas eu d'enfant, furent « dé mariées » pour permettre à leur époux de « produire lignée ». Sur cette épineuse affaire, voir Éliane VIENNOT, *La France, les femmes et le pouvoir, 1. La fabrication de la loi salique (V<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Perrin, 2006.
- 6 « Anne de France », *Biographie universelle ancienne et moderne...*, Paris, Michaud frères, 1811, vol. 2, p. 193.

- 7 LE ROY LADURIE, *L'État royal...*, *op. cit.*, p. 101.
- 8 Jules MICHELET, *Histoire de France*, vol. 5, *La Renaissance triomphante*, éd. Claude Metra, Genève, Rencontre, 1987 [1966], p. 106.
- 9 J'ai suggéré (*La France, les femmes et le pouvoir...*, *op. cit.*, p. 472) que cette création pouvait remonter au temps d'Isabeau de Bavière, première souveraine française, semble-t-il, à avoir connu une croissance notable de son hôtel, et, dans ce cadre, à avoir attribué à des femmes des fonctions qu'elles n'avaient jamais occupées auparavant. Ce dispositif aurait ensuite connu une longue interruption, due à la reprise de la guerre de Cent ans. Anne est alors, objectivement, la première femme capable de renouer avec cette stratégie, qui s'insère, me semble-t-il, dans un ensemble de ripostes symboliques à la dégradation du pouvoir féminin entraîné par l'écartement des femmes de l'héritage de la Couronne, ripostes repérables dès le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle (mises en scène de l'autorité féminine dans les manuscrits enluminés, commandes d'écriture de l'histoire des femmes, inauguration des entrées royales à Paris, importance nouvelle donnée aux sacres des souveraines...). Les gouvernantes suivantes lui emboîteront le pas. Une étude systématique serait ici nécessaire, dont la thèse de Fanny Cosandey (*La Reine de France*, Gallimard, 2001) ne tient pas lieu, puisque la fourchette temporelle retenue (en suivant Brantôme) et la priorité donnée aux discours des propagandistes sur les actions des femmes et de leurs alliés lui ont permis de conclure, au rebours de la logique et en dépit des faits, que la loi salique avait conforté le pouvoir féminin en France.
- 10 L'auteur de la notice affirme en effet peu auparavant, après avoir mentionné la volonté d'Anne de maintenir le duc en prison entre 1488 et 1491 : « Plusieurs historiens prétendent que sa sévérité était moins excitée par le désir de venger l'autorité royale, que par le dépit d'avoir témoigné au duc un amour qu'il avait méprisé. » (p. 194)
- 11 À l'exception de Charles IX, auteur d'un traité de chasse.
- 12 « Est-ce bien l'orgueilleuse princesse, dont parle Brantôme, qui apporte tant de tact, tant de douceur, tant d'humilité dans ses relations et dans ses actes ? », se demande ainsi Joseph Viple en 1935 (*Les Enseignements d'Anne de France, duchesse de Bourbonnois et d'Auvergne, à sa fille Susanne de Bourbon*, Moulins, Crépin-Leblond, p. 24).
- 13 Voir mon article, « Rhétorique de la chasteté dans les *Enseignements d'Anne de France à sa fille* », in J.-J. VINCENSINI (dir.), *Souillure et pureté. Le*

*corps et son environnement politique et culturel*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003 (en ligne sur mon site).

14 J'ai donné un titre à ce texte qui n'en avait pas, y compris dans la version du second remanieur, Antoine de la Salle. Voir Anne DE FRANCE, *Enseignements à sa fille, suivis de l'Histoire du siège de Brest*, éd. Tatiana Clavier & É. Viennot, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007. Voir également Éliane VIENNOT, « Une nouvelle d'Anne de France : l'Histoire du siège de Brest », in J. LECOINTE, C. MAGNIEN, I. PANTIN & M.-C. THOMINE (dir.), *Devis d'amitié, Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, Paris, H. Champion, 2002 (en ligne).

15 Voir Éliane VIENNOT, « Gouverner masqués : Anne de France, Pierre de Beaujeu et la correspondance dite "de Charles VIII" », in *L'Épistolaire au XVI<sup>e</sup> siècle*, Cahiers du Centre V.-L. Saulnier n° 18, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2001 (en ligne).

16 Voir notamment *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, sous la dir. de Kathleen WILSON-CHEVALIER, Saint-Étienne, Publications de l'Université, 2007.

17 Voir Éliane VIENNOT, « Comment contrecarrer la loi salique ? Trois commanditaires de livres d'histoire au XVI<sup>e</sup> siècle : Anne de France, Louise de Savoie et Catherine de Médicis », in J.-Cl. ARNOULD & S. STEINBERG (dir.), *Les Femmes et l'écriture de l'histoire, 1400-1800*, Mont-Saint-Aignan, PU de Rouen et du Havre, 2008.

18 LE ROY LADURIE, *L'État royal...*, *op. cit.*, p. 92, 107. Il avait pourtant reconnu, peu auparavant, que « les talents d'Anne de Beaujeu » étaient l'une des deux causes de la résolution de la guerre civile et du rattachement de la Bretagne à la France (l'autre étant « la puissance monarchique »...) ; ce qui rend une fois de plus ces énoncés totalement incompréhensibles (p. 98-99). Ajoutons que ces apories touchent également « l'époux de cette dame », qui fut directement impliqué dans la direction du royaume durant deux règnes, et sur lequel il n'existe toujours aucune monographie.

## AUTEUR

---

Éliane Viennot

Université Jean Monnet de Saint-Étienne, Institut Universitaire de France

IDREF : <https://www.idref.fr/027184706>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000117483473>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/11928261>

# L'impossible roi féminin de Torelore (*Aucassin et Nicolette*, fin du XII<sup>e</sup> s. ou début du XIII<sup>e</sup>)

Anne Martineau

DOI : 10.35562/celec.189

Droits d'auteur

CC BY 4.0

## PLAN

---

Beaucaire, ou le monde « réel »

Présentation

Synthèse

Le royaume de Torelore

Réception et interprétations de Torelore (du XVIII<sup>e</sup> s. au XX<sup>e</sup>)

Censure

Hypothèse du manuscrit lacunaire

Hypothèse de la couvade

Hypothèse carnavalesque

La royauté utopique de Torelore

Un pays de nulle part

Torelore *versus* Beaucaire

Retour à Beaucaire

Aucassin a intériorisé Torelore

Une utopie, si tôt dans notre littérature ? Cela n'a rien d'étonnant

## NOTES DE L'AUTEUR

---

Notre édition de référence sera celle de Mario ROQUES, Paris, Champion, 1936.  
Attention : la note 1 initialement placée sur le titre est devenue, en stylage  
Métopes, une NDLA. Le flux débute donc dans le corps de l'article avec la note 2.

## TEXTE

---

- 1 Depuis sa redécouverte, au XVIII<sup>e</sup> siècle, *Aucassin et Nicolette* a beaucoup dérouté les médiévistes. On y a d'abord vu un (curieux) fabliau, puis l'unique rescapée du prétendu genre de la

« chantefable », alors que c'est sûrement un « mime », une pièce de théâtre<sup>2</sup>, mais si atypique que son auteur l'a lui-même baptisée « chantefable » (car ce mot est un hapax, relevé précisément... à la fin d'*Aucassin et Nicolette*). Son sens est parfaitement clair : tour à tour on y « chante » et l'on y « fable » (on dialogue). Sa naïveté feinte, son dénouement heureux, l'avaient fait juger idyllique, or elle est satirique et parodique. Mais rien ne les a autant gênés que Torelore, ce monde de fous, et surtout son roi impossible, au double sens du terme, car, tout chimérique qu'il fût, ils ne l'ont pas supporté.

- 2 Notre thèse est que ce monde supposé fou est en réalité un royaume utopique. Il sert à mettre en évidence la vraie folie : celle du monde féodal de fiction où vivent les héros, lui-même reflet de la société féodale réelle à laquelle appartenait l'auteur. Pouvoir, féminité et virilité sont au cœur de la réflexion à laquelle il nous convie. Pour le prouver, nous montrerons d'abord en quoi consiste pour lui la folie du monde féodal. Puis nous présenterons Torelore. Nous verrons ensuite, dans la diachronie, l'accueil que lui ont réservé les médiévistes, et les explications qu'on en donne encore aujourd'hui. Nous finirons par la nôtre.

## Beucaire, ou le monde « réel »

- 3 Après un *Prologue* qui annonce celui du *Gargantua*<sup>3</sup>, l'auteur, tel un bonimenteur de foire, y vantant les vertus thérapeutiques de son œuvre, si « douce » qu'elle guérirait les malades les plus atteints, le récit débute *in medias res* par la guerre.

## Présentation

- 4 Les troupes de Bougar de Valence progressent inexorablement sur les terres de Garin de Beaucaire, ravageant tout sur leur passage. Si ce conflit prend pour ce dernier fâcheuse tournure, c'est qu'il se double d'un conflit familial. Garin est trop vieux pour diriger son armée. Mais il a un fils, Aucassin, qui pourrait le faire, ayant l'âge d'être armé chevalier (il a donc environ quinze ans). Seulement, il aime et veut épouser Nicolette, une ancienne esclave achetée toute petite par le vicomte de Beaucaire, qui l'a adoptée. Aux yeux d'Aucassin, ce ne serait pas une mésalliance : il trouve que Nicolette mériterait d'être

« impératrice de Constantinople ou d'Allemagne, ou reine de France, ou d'Angleterre<sup>4</sup> ». Ce n'est pas l'avis de son père, qui lui interdit de la voir. En représailles, Aucassin fait grève : il ne veut « ni être chevalier, ni prendre les armes, ni aller au tournoi<sup>5</sup> ». Pour tout arranger, Aucassin est en guerre avec lui-même. Sa personnalité comporte en effet des traits dits « virils », comme l'agressivité, et des traits jugés « féminins » : larmes faciles, apitoiement sur soi, manque d'initiative. Or ils ne se mélangent pas, ils alternent, si bien que ses rares décisions se concluent toujours par le découragement et les pleurs.

- 5 Son père, lui, est un homme déterminé. Il menace le vicomte de faire tuer Nicolette, et de le tuer, lui. Le vicomte enferme sa filleule. Tout le monde parle de la disparition de la jeune fille : Garin l'a-t-il fait assassiner ? Est-elle en fuite ? La rumeur parvient aux oreilles d'Aucassin, qui tâche d'intimider le vicomte pour qu'il lui rende Nicolette. C'est un échec. Alors il se retire, malheureux (« dolans »), se réfugie dans sa chambre, et y pleure. Entre-temps, la guerre avec Valence a pris un tour critique. Quant au conflit familial, il va atteindre un point de non-retour. Alors que tout Beaucaire tente de défendre la cité maintenant assiégée, père et fils poursuivent leur bras de fer. Puis Aucassin se ravise et propose à son père un marché : s'il l'autorise, à son retour, à voir Nicolette, il se battra. Le père y consent.
- 6 L'auteur parodie alors les exploits de Lancelot. Échappant de justesse à la mort, Aucassin capture Bougar et le livre à son père, nous apprenant à cette occasion que la guerre durait depuis vingt ans (plus que son âge). Mais Garin ne tient pas parole. Il menace de mort Nicolette, et même son propre fils. On s'attend à un éclat de la part d'Aucassin. Or c'est avec mépris qu'il lui répond : « Cela m'afflige qu'un homme de votre âge mente<sup>6</sup> ». Puis il libère Bougar sous condition : « Jurez-moi, dit Aucassin, qu'aussi longtemps que vous vivrez vous ne perdrez pas une occasion de faire à mon père tout le mal possible, à sa personne et à ses biens<sup>7</sup> ». La scène a beau être drôle, elle est grave : c'est un parricide par procuration. Pourtant, dès son retour (il a escorté Bougar), Garin le fait jeter en prison sans qu'il oppose la moindre résistance. Il n'essaie pas de s'évader : il pleure.
- 7 L'histoire serait dans l'impasse sans Nicolette. Comme Aucassin, dont elle est presque la jumelle, Nicolette présente des traits « féminins »

(surtout la « douceur » : c'est pour Aucassin sa caractéristique), et des traits « virils » : détermination, inventivité, courage. Mais, chez elle, ils fusionnent harmonieusement. Tandis qu'Aucassin continue de se lamenter, elle s'évade, au moyen d'une corde improvisée, de la tour où elle était enfermée, après avoir coquettement revêtu sa plus belle robe, son intention étant d'aller faire ses adieux à son ami. Elle traverse un Beaucaire où patrouillent les archers du guet (la police de l'époque), qui ont reçu l'ordre de la tuer, parvient jusqu'à la prison d'Aucassin, et, à travers une fente du mur, lui dit son intention de s'exiler. Il lui fait une scène de jalousie ! Un guetteur voit les assassins et prévient Nicolette. Elle leur échappe et gagne la forêt où elle bâtit une hutte pour y attendre Aucassin.

- 8 À nouveau une rumeur parcourt le comté : Nicolette est-elle morte ou en fuite ? Elle parvient cette fois aux oreilles du comte, qui, tout content, libère son fils et donne même une fête. Aucassin reste à l'écart, accablé de douleur. Un chevalier s'approche alors et lui suggère amicalement d'aller se distraire en forêt : peut-être y trouvera-t-il remède à son mal ? (à l'évidence, ce chevalier en sait long). Aucassin suit son conseil. En chemin, il rencontre un bouvier de son âge, le dernier des misérables, mais qui ne s'apitoie que sur sa mère, chez qui on est venu saisir, en l'arrachant de dessous son dos, jusqu'au matelas sur lequel elle gisait. Enfin, il parvient à la hutte et s'y glisse, après avoir trouvé moyen de faire une chute de cheval stupide et de se démettre une épaule ! Nicolette l'y rejoint et le guérit.
- 9 Fuite dans la forêt et hutte sont autant de clin d'œil à la légende de Tristan, sauf qu'ici c'est l'héroïne qui construit la hutte. Un singulier abri, tout tapissé de fleurs de lys, son emblème<sup>8</sup>, sa chair en ayant la blancheur et l'éclat. La réunion dans la hutte de fleurs est une métaphore courtoise de l'union charnelle. À ce tournant du récit, arrêtons-nous pour un bilan.

## Synthèse

- 10 Beaucaire est une société patriarcale brutale, presque aussi cloisonnée qu'un système de castes, où seuls comptent les aristocrates mâles. Le comte Garin, qui y détient le pouvoir, est un tyran. Un tyran domestique, pour son fils, et pour sa femme, dont nous n'avons pas encore parlé, tant son rôle est mince : elle répète

comme un perroquet le discours marital. Une seule fois, une modeste concession montre qu'elle n'y adhère pas vraiment : « Bien sûr, Nicolette est charmante et gaie<sup>9</sup>... ». Elle doit être seule avec Aucassin, car, en présence de son mari, elle ne se la permettrait pas. Dans leur couple, elle n'a pas voix au chapitre, et n'a jamais pu être une alliée pour son fils, qui, de son côté, en bel égoïste qu'il est alors, ne semble pas s'être soucié de ce qu'endurait sa mère (alors que le bouvier, si).

- 11 Mais Garin tyrannise aussi ses vassaux, qui souffrent, du plus haut au plus bas de l'échelle, du vicomte au pauvre bouvier, dans un comté en guerre depuis vingt ans...
- 12 Aussi les amants hors-la-loi suscitent-ils intérêt et sympathie. Les rumeurs le prouvent, bien que deux personnes seulement (le guetteur et le chevalier) osent désobéir au comte en les aidant. Ils le font avec discrétion, nul, à Beaucaire, ne pouvant se rebeller ouvertement, puisque gens d'armes et justice sont aux mains du comte : c'est *lui* qui a donné ordre de tuer Nicolette, et c'est *sa* conception du Droit qu'appliquent ceux qui confisquent son matelas à une pauvre vieille, pour rembourser la dette de son fils.
- 13 Et le pire est que le monde « réel » tout entier semble bâti sur ce modèle. Car, à côté de Beaucaire, il y a Valence, et à côté du comte Gar-in, le comte Bou-gar. La répétition de la syllabe « gar », en chiasme, syllabe qui elle-même, dès les premiers mots du récit, fait écho au mot « guerre », montre que c'est du pareil au même : « Le comte Bougar de Valence faisait la guerre au comte Garin de Beaucaire<sup>10</sup> ». Seule différence : Garin est une brute rusée, Bougar une brute épaisse. Ses vassaux et sa famille, car il en a sûrement une, doivent souffrir autant que ceux de Garin. Ce monde de brutes, Aucassin, qui n'aspire qu'à la « douceur » de Nicolette, s'apprête à le quitter avec elle. Mais, avant cela, l'auteur nous a ménagé une surprise.
- 14 Celle d'un Aucassin méconnaissable, « viril », qui, au sortir de la hutte de fleurs, enfourche son cheval, et, Nicolette dans ses bras, sur l'arçon de sa selle, prend en charge leur destin. En deux vers, son coursier les transporte de la forêt au bord de la mer, où Aucassin hèle un navire marchand et négocie leur passage à bord. Mais le navire est

pris dans une tempête. Il perd son cap, erre au gré des flots, finit par aborder un rivage inconnu.

## Le royaume de Torelore

- 15 Sitôt à terre, Aucassin apprend qu'il se trouve au royaume de Torelore. Son roi est-il en guerre ? demande-t-il. –Oh oui ! et une « grande » guerre ! Sur quoi, satisfait, dirait-on, il monte à cheval, et, l'épée ceinte, Nicolette dans ses bras, prend la direction du château royal.
- 16 Arriver dans un pays en guerre n'est pourtant pas réjouissant. Sauf pour les héros de la littérature de ce temps, quand leur seigneur les persécute. Comme Tristan, banni par Marc, ou encore Éliduc (chez Marie de France), ils s'en vont à l'étranger « soldees querre », louer leurs talents militaires à un prince en guerre<sup>11</sup>. Telle est manifestement l'intention d'Aucassin : sa question sur l'état du royaume et l'épée qu'il arbore au côté le prouvent. C'est donc un Aucassin totalement « viril » qui va être confronté à Torelore. Aux abords du château, il demande à voir le roi. On lui dit qu'il a accouché (« il gissoit d'enfant »). –Et où est sa femme ? – À la guerre, où elle a conduit tous ceux du pays<sup>12</sup>. Aucassin est ébahi.
- 17 Scène suivante : la chambre royale, où entre Aucassin, toujours l'épée au côté, ayant laissé Nicolette s'occuper dehors de sa monture. Le roi est couché et, à Aucassin qui l'apostrophe grossièrement : « Dis donc, espèce de fou, que fais-tu là<sup>13</sup> ? », il répond dignement :
- J'ai accouché d'un fils.  
À la fin du mois,  
Quand je serai bien remis,  
J'irai à la messe,  
Comme le fit mon aïeul,  
Puis je reprendrai vaillamment ma grande guerre,  
Contre mes ennemis.  
Je n'y renoncerai pas<sup>14</sup> !
- 18 Furieux, Aucassin arrache les draps du lit, prend un bâton, et se met à frapper le roi, qu'il traite de « sale fils de pute », menaçant de le tuer s'il ne lui jure pas que « plus jamais aucun homme n'accouchera sur

ses terres<sup>15</sup> ». Que pourrait faire le roi contre un fou *armé* ? Il jure donc et accepte de conduire Aucassin sur le champ de bataille. Le héros n'a donc rien changé à son intention première : mettre son épée au service d'un prince.

- 19 La reine et l'armée sont là, et le combat fait rage, tous ayant apporté leurs munitions : des fromages frais, des pommes blettes, des œufs, et de grands champignons des prés. Est vainqueur celui qui trouble le plus l'eau du gué. La première stupeur passée, Aucassin éclate de rire. Il demande au roi s'il veut qu'il le venge de ses ennemis. Celui-ci ayant donné son accord, Aucassin tire son épée et, se ruant sur ces inoffensifs adversaires, en fait un sanglant carnage... Horrifié, le roi l'arrête. Aucassin s'en étonne. Et le roi : « Ce n'est pas notre coutume de nous tuer les uns les autres<sup>16</sup> ». Les ennemis s'étant enfuis, on rentre au château. Mais les gens de Torelore veulent que leur roi expulse Aucassin. Pas Nicolette. Elle a l'air si noble qu'on devrait la marier au prince aîné.
- 20 Heureusement, Nicolette intervient. Pour un peu, on l'aurait oubliée, l'auteur, tandis qu'il « virilisait » Aucassin, ayant fait d'elle, en parallèle, un personnage muet, cantonné à ces tâches subalternes qui, même dans les œuvres courtoises, sont souvent celles des amies des héros : garder les chevaux, par exemple<sup>17</sup>. Un comble : Aucassin, croyant partir en guerre, l'avait laissée « dans les appartements de la reine<sup>18</sup> »... où la reine n'était pas ! Nicolette chante au roi son amour pour Aucassin : elle ne veut pas du prince. Tout est réglé. Nous n'en saurons pas plus. Une ellipse nous apprend juste qu'ils vécurent trois ans à Torelore, dans un parfait bonheur.
- 21 Mais la violence les y rejoint, sous la forme de pirates sarrasins qui s'emparent du château et le pillent. Les héros sont capturés et embarqués sur des navires différents, qu'une autre tempête sépare. Aucassin arrive à Beaucaire, Nicolette à « Cartage » (Tunis ou Carthagène). Interrompons encore leurs aventures pour voir comment les médiévistes ont réagi à l'épisode de Torelore.

## Réception et interprétations de Torelore (du xviii<sup>e</sup> s. au xx<sup>e</sup>)

- 22 Du xviii<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du xx<sup>e</sup>, il a suscité un rejet presque unanime : « Fiction misérable<sup>19</sup> », « épisode [...] ennuyeux autant qu'absurde<sup>20</sup> », « pauvretés<sup>21</sup> ». Aussi les traducteurs ont-ils choisi, dans leur écrasante majorité, de le supprimer. Nous prendrons trois exemples, un par siècle.

### Censure

- 23 En 1779, Legrand d'Aussy coupe le texte depuis l'arrivée à Torelore (xxviii) jusqu'à la fin du plaidoyer de Nicolette (xxxiii) :

Une horrible tempête qui survint les obligea de gagner le port du château de Torelore. Le damoiseau resta trois ans dans cette ville, au comble de la joie, car il avoit avec lui Nicolette, sa douce amie qu'il amoit tant. Mais une flotte sarrasine vint troubler ce bonheur<sup>22</sup>.

Un appel de note, après le mot « Torelore », renvoie à la fin du livre. L'auteur y signale qu'il a supprimé un épisode. Il le résume dédaigneusement en deux lignes.

- 24 En 1878, A. Bida coupe encore plus haut : à quoi bon débarquer les amoureux à Torelore, s'il ne doit rien s'y passer ? Il les amène donc de la forêt au rivage de Beaucaire, où les Sarrasins viennent les cueillir comme des fleurs :

Aucassin descend de cheval avec sa mie, comme vous avez oui et entendu. Il tient son cheval par la bride et sa mie par la main. Et ils commencent à marcher sur le rivage. Pendant qu'il était en telle aise et en tel plaisir, car il avoit avec lui Nicolette, sa douce amie qu'il amoit tant, une troupe de Sarrasins débarque sur le rivage<sup>23</sup>.

- 25 La fin de l'ouvrage comporte toutefois une édition intégrale d'*Aucassin et Nicolette*. Le lecteur pourrait y prendre connaissance de Torelore, à condition d'être capable de lire dans le texte une œuvre aussi ancienne, qui fourmille de traits picards. Ce qui revient à en réserver la lecture aux *happy few*.

- 26 En 1901, G. Michaut opte pour un compromis : il traduit Torelore, mais le rejette en *Appendice*, et, pour boucher le trou dans le texte, invente un résumé d'où est éliminé tout ce qui fait l'intérêt de l'épisode<sup>24</sup>. Des crochets indiquent cependant qu'il a été modifié :

[Là, Aucassin se montra baron preux et avisé en mainte aventure, et Nicolette, sa mie, fut admirée de tous, car elle semblait bien femme de haut lignage ; et le roi et la reine les gardèrent avec eux<sup>25</sup>.]

On voit que les traducteurs ont ressenti une gêne croissante à manier les ciseaux.

## Hypothèse du manuscrit lacunaire

- 27 Alors qu'ils raccourcissaient le texte, G. Paris aurait voulu le rallonger. Il croit à une lacune dans le manuscrit et reconstitue ainsi les passages « perdus » :

Aucassin avait appris (sans doute par Nicolette) les mauvais desseins du roi, les avait prévenus en le chassant ou en le tuant avec tous les siens et était resté maître du château de Torelore<sup>26</sup>.

L'hypothèse a fait long feu, et, de nos jours, on ne supprime plus Torelore. Un autre moyen a été trouvé pour éliminer ce qui en fait le scandale : son roi. Un roi pire que fainéant : féminin. Il suffit de faire de lui un simulateur. C'est la théorie de la « couvade ».

## Hypothèse de la couvade

- 28 Le mot, et la coutume qu'il désigne, ont été popularisés en 1658 par un récit de voyage dû au pasteur Ch. de Rochefort, qui l'avait vu pratiquer par les Indiens des Caraïbes :

Mais voicy la brutalité de nos Sauvages, dans leurs réjouissances pour l'accroissement de leur famille. C'est qu'au même tems que la femme est delivrée le mary se met au lit, pour s'y plaindre & y faire l'acouchée : coutume, qui bien que sauvage et ridicule, se trouve neantmoins a ce que l'on dit, parmy les paysans d'une certaine Province de France. Et ils appellent cela *faire la couvade*<sup>27</sup>.

- 29 Cette province, c'est le Béarn. « Couvade » est la francisation de *coubade*, mot béarnais facétieusement emprunté au lexique de l'ornithologie (car, dans cette coutume, comme chez certaines espèces d'oiseaux, le mâle couve, mais il ne pond pas).
- 30 Mais qui donc, le premier, a fait du roi de Torelore un homme en couvade ? Legrand d'Aussy, en 1779, dans la note évoquée plus haut, car il avait lu Rochefort<sup>28</sup>. Quant à la couvade, en tant que coutume ethnologique, elle passionna l'Europe entière<sup>29</sup>. Les lettrés, complétant la liste dressée par Legrand d'Aussy (qui signalait que Strabon et Diodore de Sicile avaient observé des pratiques semblables), y rajoutèrent les noms d'Apollonius de Rhodes, de Nymphodore de Syracuse, de Marco Polo... À quoi se joignirent les témoignages de voyageurs, d'ethnologues, attestant qu'elle existait toujours chez les Galibis de Guyane, les Indiens du haut Maroni et de l'Oyapock, au Tonkin, et encore, en plein XIX<sup>e</sup> siècle (mais sous une forme très atténuée), au Béarn<sup>30</sup>. On comprend que tant d'éminents médiévistes se soient ralliés à une thèse si commode, qui avait pour elle le prestige de la science et de l'érudition (H. Suchier, G. Paris, M. Roques, O. Jodogne, J. Dufournet...). Remarquons que cela n'avait pas empêché les premiers traducteurs de juger l'épisode de Torelore détestable, ni de le censurer, et que, chez les derniers, qui le trouvent drôle, on gauchit parfois le sens du texte pour qu'il cadre avec cette théorie. Par exemple en traduisant « il gissoit d'enfant » par « il venait d'être père<sup>31</sup> ». « Il venait d'être mère » serait plus juste, l'expression « gesir d'enfant », à la seule exception d'*Aucassin et Nicolette*, ne s'employant que pour les femmes<sup>32</sup>. Selon le contexte, elle signifie « accoucher », ou « garder le lit après l'accouchement ».
- 31 Nous récusons la théorie de la couvade, cette vieille lune. Comment un écrivain de cette époque en aurait-il eu connaissance ? On avança que Strabon l'avait observée chez les Celtibères, c'est-à-dire les Basques, et qu'au XIX<sup>e</sup> siècle elle se pratiquait encore tout près, au Béarn. S'il n'y avait pas eu solution de continuité, l'auteur d'*Aucassin et Nicolette* aurait pu en entendre parler : l'action ne se passe-t-elle pas surtout en Provence ? Oui, mais il était du nord (ce point a toujours fait l'unanimité chez les critiques), et il n'a sûrement jamais mis les pieds dans le sud, sans quoi il ne verrait pas en Beaucaire un comté (ce n'en était pas un), et ne le situerait pas au bord de la mer, à côté d'une épaisse forêt. Mais surtout, que viendrait faire une

couvade dans *Aucassin et Nicolette* ? Car l'œuvre n'est pas tendre pour le pouvoir patriarcal, et elle témoigne d'une telle sympathie pour la féminité que J. Dufournet la qualifie d'« hymne à la femme <sup>33</sup> ». On ne peut en dire autant de la couvade.

- 32 Longtemps les savants s'efforcèrent de ne pas le voir. Ç'aurait été une forme d'adoption, une manifestation d'instinct paternel, une pratique magique visant à protéger l'enfant... Si bien qu'il fallut attendre E. B. Tylor, le fondateur de l'anthropologie culturelle, pour entendre un autre son de cloches. Dans son ouvrage majeur, *Primitive Culture* (1871), partant du fait qu'elle a été observée sur tous les continents, il en déduit que l'humanité entière l'a jadis pratiquée. C'est pour lui un témoin capital du coup d'État planétaire, advenu aux temps préhistoriques, par lequel les hommes confisquèrent le pouvoir aux femmes, remplaçant le matriarcat par le patriarcat <sup>34</sup>. Elle est préjudiciable à la santé des vraies accouchées <sup>35</sup>. Bruno Bettelheim n'y voit ni sympathie, ni compassion des hommes pour les femmes, mais un désir jaloux de récupérer à leur profit le mystère de la maternité <sup>36</sup>.
- 33 Enfin, la couvade n'explique pas la guerre de comestibles mous. Or elle lui est si étroitement liée que jamais aucun censeur n'a pu supprimer l'une en gardant l'autre. Aussi a-t-on proposé une autre hypothèse.

## Hypothèse carnavalesque

- 34 Les bizarreries de Torelore relèveraient des rituels de Carnaval, où batailles d'aliments et mascarades sont fréquentes. En présence du roi, Aucassin, « jusque-là l'homme efféminé par excellence », réagirait positivement contre « cet homme-femme qu'il ne veut plus être <sup>37</sup> ».
- 35 La « virilisation » d'Aucassin a commencé avant. Son comportement face au roi, dont il est l'hôte, est celui d'un fou grossier, et, si c'est être « efféminé » que d'espérer en pleurant, nous verrons qu'à la fin, sur ce plan-là, il n'a pas changé.
- 36 Du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle à nos jours, les critiques ont donc tous écarté une hypothèse : que le roi ait *vraiment* accouché. C'est la nôtre. Elle fait de Torelore un monde utopique <sup>38</sup>.

## La royauté utopique de Torelore

37 L'auteur s'est pourtant ingénié à le faire comprendre.

### Un pays de nulle part

38 Si peu réalistes que soient Beaucaire, Valence et Carthagène, ce sont des villes réelles. Torelore, c'est un refrain de chanson, l'équivalent de « tra-deri-dera ». Ce n'est nulle part. Comme dans bien des mondes utopiques, on y arrive par hasard, et, quand on le quitte, on ne peut pas y revenir, faute de savoir où c'est. Les tempêtes, qui encadrent le séjour des amants, servent justement à brouiller les cartes... marines. On pense à une île. Pas parce que héros et pirates l'atteignent par voie de mer : bien des pays, qui ne sont pas des îles, ont des frontières maritimes. À cause de la stupeur avec laquelle les gens de Torelore découvrent les coutumes du monde d'où vient Aucassin, comme s'ils n'avaient jamais eu de contacts avec lui. Sinon, le décor est juste suggéré, personne n'est décrit. Par bien des aspects, Torelore ressemble à Beaucaire (la meilleure preuve en est qu'au début, en y débarquant, Aucassin n'avait rien noté d'insolite). Leurs points communs servent précisément à souligner leurs différences, en un jeu de symétrie spéculaire.

### Torelore *versus* Beaucaire

39 Torelore, Beaucaire : deux villes au bord de la mer, et, dans chaque ville, un château. Dans chaque château, un couple noble ayant des garçons. Un à Beaucaire, deux à Torelore (le bébé, et un prince en âge d'être marié). Comté et royaume sont en guerre, comte et roi dans l'incapacité physique d'en assumer le commandement. Mais, à Torelore, les rois donnent la vie, ce qui change tout.

40 Pourquoi Garin est-il odieux avec les femmes ? Toutes les femmes, de la comtesse son épouse à la misérable mère du bouvier. Parce qu'à ses yeux ce sont des êtres inférieurs. La maternité ne leur confère aucun prestige, puisque, pour la médecine de l'époque, leur rôle dans la conception est le plus bas qui soit : elles n'apportent que la matière. C'est le sperme, qui, informant cette matière informe, lui donne la vie et l'âme. Pour l'Église médiévale, l'accouchement est une souillure. Il

répugne tant aux théologiens qu'ils le décrivent sous un jour atroce pour rappeler les pécheurs à leur néant<sup>39</sup>.

- 41 Le roi de Torelore, par sa faculté de mettre les enfants au monde, qu'il évoque avec dignité, s'apparente biologiquement aux femmes. Pourquoi les mépriserait-il ? C'est à la reine qu'il s'en remet pour la conduite de sa « guerre » (à la mode de Torelore), bien qu'il ait un fils adulte. Alors que Garin a poussé son fils unique dans une *vraie* guerre, où il a failli être tué. Jamais le roi ne mettrait en danger la vie de quiconque. Dans son pays, la vie est sacrée. Leurs lois tiennent en Une, d'une gravité biblique, puisqu'elle opère une synthèse entre le Premier Commandement de Moïse (« Tu ne tueras point ») et le précepte christique essentiel (« Aimez-vous les uns les autres ») : « Ce n'est pas notre coutume de nous tuer les uns les autres. ».
- 42 À Torelore, certains mots n'ont pas le même sens que dans le monde réel, à commencer par « guerre ». Les gens de Torelore sont pacifistes. Le roi n'autorise Aucassin à se battre qu'à cause d'un malentendu linguistique. Dès qu'il s'en rend compte, il l'arrête. « Guerre » désigne des activités de plein air, ludiques et sportives<sup>40</sup>. Pas des tournois : ceux d'alors sont brutaux et sanglants (raison pour laquelle Aucassin refusait d'y aller). Des sortes de matchs, où il est impossible d'être blessé, tous les projectiles étant mous ou fragiles... mais salissants. Le but du jeu est transformer le gué en boue. On imagine l'aspect du terrain et celui des joueurs à la fin de la partie ! On s'explique aussi l'enthousiasme joyeux du roi (qui doit s'embêter dans son lit), à l'idée de repartir en « guerre<sup>41</sup> ». La preuve qu'il s'agit bien d'un jeu est que les gens de Torelore sont indignés de la façon dont Aucassin a traité leurs *ennemis* (c'est-à-dire l'équipe adverse), et demandent à leur roi de le chasser.
- 43 À son tour, « roi » ne signifie pas « monarque ». Les « gens du pays » ont accès direct à leur « roi », lui font leurs doléances, lui donnent des conseils, même sur le mariage de son fils (qui oserait en donner à Garin, surtout sur ce sujet ?). « Roi » désigne un Arbitre, veillant au respect de la Loi et réglant les litiges, tel celui qui oppose ses « gens » à Aucassin. En cas d'incapacité, la « reine » le remplace. « Reine » n'est donc pas le féminin de « roi » (qui lui-même est « féminin »). C'est son suppléant (sa suppléante ?).

- 44 Et si le « roi » n'en est pas un, son « royaume » n'est pas un État monarchique. Parmi les « gens », nulle mention de nobles, de vilains, de riches, de pauvres, ni même d'hommes et de femmes (seraient-ils hermaphrodites ?). On accède peut-être à la « royauté » par plébiscite : la noblesse *innée* de Nicolette fait que les « gens » du pays la voudraient pour future reine, alors qu'ils ignorent ses origines (ce qui prouve qu'ils s'en moquent). Leur « roi » n'est pas d'accord : ce serait un mariage forcé, et rien n'est plus étranger à ce peuple que la contrainte. On laisse le couple vivre son amour dans une totale liberté : « dans un grand bonheur et un grand plaisir<sup>42</sup> ».
- 45 Torelore mérite son nom : c'est un doux et joyeux pays, où il fait bon vivre.
- 46 Et, comme il l'avait fait pour Beaucaire avec Valence, l'auteur laisse deviner, en arrièreplan, un autre « royaume », avec un autre « roi » et une autre « reine », « ennemis » de ceux de Torelore, c'est-à-dire en fait semblables à eux, puisqu'ils ont la même conception de la « guerre ». Tout un monde utopique heureux<sup>43</sup>, où les héros finiraient leurs jours, si l'écrivain ne les en arrachait brutalement pour les reconduire dans le monde « réel ».

## Retour à Beaucaire

- 47 Les navires sarrasins les ramènent chacun dans leurs villes natales, où ils sont reconnus et fêtés. Aucassin, à Beaucaire. Il est conduit en triomphe au château et, son père étant mort, devient le nouveau seigneur. Nicolette, à Carthagène, qu'elle reconnaît pour sa ville, se souvenant soudain qu'elle est la fille de son roi. On la couvre d'honneurs, mais on veut la marier à un prince. Tandis qu'Aucassin espère en pleurant le retour de Nicolette, Nicolette déploie une énergie farouche pour rejoindre Aucassin. Elle apprend à jouer de la vièle, se déguise en jongleur, passe la mer jusqu'en Provence, poursuit sa route à pied, et parvient enfin à Beaucaire, où, tel Tristan devant Yseut, elle chante devant Aucassin, qui ne la reconnaît pas, et dont elle ne se fait pas reconnaître, leur propre histoire.
- 48 On pourrait se croire revenu au point de départ, avec un Aucassin à nouveau un peu mou, et une Nicolette hyperactive. Erreur, car Beaucaire a changé. Aux scènes de dévastations du début a succédé

un décor verdoyant et fleuri, où chantent les oiseaux. Le comté est en paix et le restera. Les rapports entre comte et vassaux ont changé. On tremblait devant Garin. Aucassin, lui, siège paisiblement autour de ses « barons ». Mais, le plus frappant, c'est la considération que le nouveau seigneur de Beaucaire a pour les femmes. Pour bien montrer que, du monde qu'incarne Garin, il voudrait faire table rase, l'auteur a supprimé la génération précédente : comte, comtesse et vicomte, n'épargnant qu'un personnage, dont on découvre alors seulement l'existence : la vicomtesse. Une fois veuve, elle ne s'est pas remariée, et Aucassin ne l'a pas obligée à le faire. Depuis Torelore, il désapprouve les mariages forcés et sait qu'un fief ne tombe pas en quenouille pour échoir aux mains d'une femme.

## Aucassin a intériorisé Torelore

- 49 Aucassin était né dans une région en guerre et avait toujours connu la violence. Sa part « féminine », la plus importante, en avait horreur, même s'il lui arrivait d'y avoir recours, mais toujours, paradoxalement, pour obtenir la « douceur » de Nicolette (de son père ou du vicomte). Il était pétri de contradictions, déchiré et malheureux. Pourtant, en sortant de la symbolique « hutte de fleurs », nous l'avons vu, non sans étonnement, envisager de faire de la guerre son métier. Pauvre Aucassin ! Après ce qui s'était passé entre Nicolette et lui, il se sentait un mari et un père en puissance. Or il n'avait pas d'autre modèle de père et de mari que son père, qu'il haïssait au point de désirer sa mort (et qu'il ne pleurera pas). Torelore a donc été pour lui un choc avant d'être une délivrance. Sa réaction violente n'a duré qu'un jour. Il s'y est adapté et y a vécu heureux trois ans. À Torelore, Aucassin a rencontré un homme bien plus féminin que lui, féminin jusque dans son rôle biologique, et pour qui c'est normal. Un père qui est une mère. Et un vrai chrétien. Aucassin a compris que s'il pouvait garantir la paix, c'est qu'il l'incarnait dans sa personne. Aucassin s'est alors accepté tel qu'il était. Désormais en paix avec lui-même, il en fait bénéficier son comté à son retour.
- 50 Il ne reste plus qu'à réunir les héros. De façon significative, c'est à la vicomtesse, cette femme pleinement maîtresse de sa personne et de ses biens, qu'en est laissé l'honneur. Des soins de beauté intensifs et de riches atours ayant rendu à Nicolette toute sa beauté, elle conduit

Aucassin dans ce qui est désormais sa maison à elle, où l'attend, sur un siège si richement paré qu'il a des allures de trône, une Nicolette en majesté.

## Une utopie, si tôt dans notre littérature ? Cela n'a rien d'étonnant

- 51 Avant *Aucassin et Nicolette*, le Moyen Âge avait déjà produit des récits dont les héros abordaient dans des îles fabuleuses. Mais il s'agissait de voyages (souvent effrayants) dans l'au-delà, alors que la « chantefable » nous parle du bonheur ici-bas<sup>44</sup>.
- 52 De plus, l'utopie déborde le cadre de Torelore, puisque, de retour à Beaucaire, au lieu de porter en lui la nostalgie de ce monde perdu, Aucassin met en pratique, dans les limites de son comté, ce qu'il y a appris et en est réalisable (l'égalité des sexes à défaut de leur indifférenciation, par exemple). Beaucaire devient alors à son tour un lieu utopique, un îlot de douceur dans un océan de violence. Et, ce gouvernement modèle, l'écrivain rêve de le voir adopter par l'ensemble du royaume, puisque Nicolette est digne d'être *reine de France* et qu'elle a pour emblème la *fleur de lys* (et, peut-être, de le voir ensuite se propager dans le monde entier, Nicolette méritant aussi les couronnes d'Angleterre, du Saint-Empire, de Constantinople...).
- 53 Il l'a dit dès le *Prologue* : ce monde est malade. Tout de suite, il a nommé la maladie : « guerre ». Pour que la France soit heureuse et en paix, il faudrait à sa tête un couple tel qu'Aucassin et Nicolette. Ils règneraient à *deux* et avec douceur, s'étant mariés librement, par amour, sans souci de rang social. L'ambition ne serait pas leur fait. Car si Aucassin a toujours préféré Nicolette aux riches partis que voulait lui voir épouser son père, Nicolette a refusé deux trônes pour s'unir à Aucassin. Pour y parvenir, bien des choses doivent être réformées. L'éducation des jeunes gens nobles, qui vise alors tout entière à en faire des guerriers.
- 54 La littérature aussi est pointée du doigt, car, même devenue courtoise, elle célèbre toujours le culte de la prouesse et ne remet pas en cause l'institution du mariage, tel qu'il est alors conçu : une affaire de familles. D'où le recours à la parodie, qui prend surtout

pour cibles les héros les plus célèbres de ce temps : Lancelot et Tristan. Elle devient féroce à l'arrivée d'Aucassin à Torelore, puisqu'en voulant se comporter comme dans les romans, il se conduit comme un fou, et relègue Nicolette dans son ombre.

- 55 Aussi, pour donner le bon exemple, l'auteur écrit-il *Aucassin et Nicolette* : une œuvre si « douce »...

## NOTES

---

- 2 Au Moyen Âge, le mot « mime » ne désigne pas un spectacle muet, mais une pièce minimaliste, jouée par un ou deux acteurs, chacun pouvant tenir plusieurs rôles à la fois.
- 3 Omer JODOGNE l'a vu (« La parodie et le pastiche dans "Aucassin et Nicolette" », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 1960, vol. 12, n° 12 (p. 53-65), p. 55).
- 4 « enpereris de Colstentinoble u d'Alemaigne, o roine de France u d'Engleterre » (ii, l. 38-39).
- 5 « il ne voloit estre cevalers, ne les armes prendre, n'aller au tornoi » (*Ibid.*, l. 16-17).
- 6 « Je sui molt dolans quant hom de vostre eage ment » (x, l. 57-58).
- 7 « Ce m'afiez vos, fait Aucassins, que, a nul jor que vos aiés a vivre, ne porrés men pere faire honte ne destorbier de sen cors ne de sen avoir que vos ne li faciés » (*Ibid.*, l. 63-65).
- 8 « Doce amie, flors de lis » (xi, v. 32).
- 9 « Nicolete est cointe et gaie » (iii, v. 8). Nous nous rallions au choix de Mario ROQUES, pour qui cette réplique fait partie du discours de la mère.
- 10 « Li quens Bougars de Valence faisoit guere au conte Garin de Biaucaire » (II, l. 1-2).
- 11 « Éliduc apprend cette nouvelle / et décide de ne pas aller plus loin, / *puisque'il a trouvé une guerre:/ il veut rester dans ce pays./* Il décide d'aider de tout son pouvoir / le roi qui est dans la situation la plus difficile / et la plus tragique / et de se mettre à son service (*en soldees remaneir*). / Il lui envoie donc des messagers / et il lui fait savoir par lettre / qu'il a quitté son pays / pour venir à son aide : / qu'il lui fasse

connaître en retour sa volonté ; / et s'il ne veut pas le garder à son service, / qu'il lui donne une escorte pour traverser ses terres / et aller plus loin proposer ses services (*soldees querre*) » (*Lais de Marie de France, Eliduc*, éd. Karl WARNKE, trad. Laurence HARF-LANCNER, Paris, 1990, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », p. 274-277, v. 103-118). Nous soulignons.

12 « Il demande u li rois estoit et on li dist qu'il gissoit d'enfant. [...] Et on li dist qu'ele est en l'ost et si i avoit mené tox ciax du païs » (xxviii, l. 15-18).

13 « Di va ! fau, que fais tu ci ? » (xxix, v. 7).

14 « Je gis d'un fil. / Quant mes mois sera conplis / Et je sarai bien garis, / Dont irai le messe oïr, / Si com mes ancestre fist, / Et me grant guerre esbaudir / Encontre mes anemis: / Nel lairai mie » (*Ibid.*, v. 8-15).

15 « Par le cuer Diu ! fait Aucassins, malvais fix a putain, je vos ocirai, se vos ne m'afiés que ja mes hom en vo tere d'enfant ne gerra » (xxx, l. 7-9).

16 « Il n'est mie costume que nos entrocions li uns l'autre » (xxxii, l. 14-15).

17 Dans *Erec et Enide*, le héros multipliant les victoires, l'héroïne en vient à surveiller un petit haras !

18 « Nicolete remest es cambres la roine » (xxx, l. 15).

19 Pierre Jean-Baptiste Legrand d'Aussy, *Fabliaux ou Contes, Fables et Romans du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Eugène Onfroy, 1779 (cit. prise dans l'éd. Jules Renouart, Paris, 1829 (3 t.), t. III, p. 372, note 13).

20 Gaston PARIS, *Romania*, xxix, 1879 (p. 287-292), p. 291.

21 Gustave MICHAUT, *Aucassin et Nicolette*, Paris, De Boccard, 1901, « Avertissement », p. XLIV.

22 *Fabliaux ou Contes...* (éd. Jules Renouart cit. *sup.*, t. III, p. 360).

23 *Aucassin et Nicolette*, trad. et illustr. d'Alexandre BIDA, Paris, Hachette, 1878, p. 42-43. Gaston PARIS, qui a préfacé le livre, approuve BIDA d'en avoir éliminé Torelore : « Les aventures de nos amoureux, une fois qu'ils ont quitté leur pays, sont si plates et si insignifiantes que le nouveau traducteur les a avec grande raison supprimées » (*Ibid.*, « Préface », p. XXI).

24 « Si court qu'il soit, il m'a singulièrement gêné : je ne voulais pas le supprimer, car c'eût été par trop manquer à la fidélité que je me suis imposée ; et je ne voulais pas le laisser à sa place, car il me paraît nuire à l'effet du poème entier. J'ai pris un moyen terme et je l'ai rejeté en appendice : les curieux l'y trouveront intégralement ; les plus difficiles

pourront le laisser de côté, ou l'oublier bien vite » (Gustave MICHAUT, éd. cit. *sup.*, « Avertissement », p. XLIV-XLV, note 2).

25 *Ibid.*, p. 98-99.

26 *Romania*, 1900, XXIX (p. 287-292), p. 291.

27 Charles de ROCHEFORT, *Histoire naturelle et morale des îles Antilles de l'Amérique*, Rotterdam, 1658 (cit. prise dans la *Dernière Edition revue et augmentée*, chez Reinier Leers, Rotterdam, 1681, chap. 23 : « De la Naissance et de l'Education des Enfants des Caraïbes », p. 550-551).

28 « Cette coutume [...] n'est point une imagination de romanciers. On l'a trouvée [...] chez les Caraïbes d'Amérique » (LEGRAND D'AUSSY, *Fabliaux ou Contes...*, éd. Jules Renouart cit. *sup.*, t. III, p. 372, note 13). Nous soulignons

29 Le livre de ROCHEFORT connut un grand succès, et fut traduit en plusieurs langues.

30 Dans la couvade béarnaise du XIX<sup>e</sup> siècle, le mari ne restait plus couché que « quatre jours ou quatre nuits », voire juste « quelques heures » (Eugène CORDIER, *De l'Organisation de la famille chez les Basques*, Paris, Durand et Lauriel, 1869, p. 23).

31 Jean DUFOURNET, *Aucassin et Nicolette*, Paris, G-F Flammarion, 1984, p. 129.

32 Voir TOBLER-LOMMATZSCH, *Altfranzösisches Wörterbuch*, t. IV, col. 1627 (l. 44-52) et 1628 (l. 1-35).

33 Jean DUFOURNET, éd. cit. *sup.*, « Préface », p. 25.

34 Sir Edward Burnett TYLOR, *Primitive Culture : Researches into the Development of Civilization, Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Customs*, Londres, Murray, 1871 (trad. franç. : *La Civilisation primitive*, Paris, Reinwald, 2 vol., 1876-1878 ; pour la couvade, voir t. I, p. 498 et sqq).

35 « À la naissance d'un enfant c'est le mari qui reçoit les soins que réclame la mère, tandis que celle-ci, sans tenir compte de son état, reprend, dès le lendemain et peut-être dès le premier jour, ses occupations ordinaires encore accrues par les fêtes données à l'occasion de la naissance de son enfant » (Docteur MAUREL, « De la couvade », *Bulletins de la société d'anthropologie de Paris*, Paris, 1884, vol. 7 (p. 542-551), p. 543).

36 « L'homme qui envie la capacité d'enfanter de la femme n'éprouve pas de « sympathie » pour elle : on attend d'elle, quand on ne l'y oblige pas, qu'elle reprenne immédiatement son travail, même si elle est épuisée par les douleurs du travail et les suites physiologiques du *post partum* » (Bruno

BETTELHEIM, *les Blessures symboliques*, Paris, Gallimard, 1971 [1<sup>re</sup> éd. 1954], « La couvade », p. 134).

37 Philippe WALTER, *Aucassin et Nicolette. Chantefable du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999, « Préface », p. 20-21.

38 Deux articles récents et intéressants ont parlé d'« utopie » pour Torelore, mais, leurs auteurs tenant pour la couvade, leurs lectures diffèrent beaucoup de la nôtre (Michelle HOUDEVILLE, « *Aucassin et Nicolette*, une figure de l'utopie ? », in *Discours et figures de l'utopie au Moyen Âge : 5<sup>e</sup> Congrès annuel de la Société Reineke*, Greifswald, Reineke, 1994, p. 65-71 ; et Patrice UHL, « Le Royaume de Torelore dans *Aucassin et Nicolette* : entre utopie et topique », in *Aux Confins de l'Ailleurs. Voyages, Altérités, Utopie. Hommages offerts au Professeur Jean-Michel RACAULT*, Paris, Klicksiek, 2008, p. 207-220).

39 En particulier Innocent III, dans son *De miseria humanae conditionis* (1195), plus connu sous le titre *De contemptu mundi*.

40 Un point bien vu par Michelle HOUDEVILLE, qui parle de « jeu sportif » (art. cit. *sup.*, p. 67).

41 « Et me grant guerre esbaudir » (XXIX, v. 13).

42 « a grant aise et a grant deduit » (XXXIV, l. 1-2).

43 Et fleurant bon l'hérésie ! Nous sommes frappée par l'absence de l'Église dans *Aucassin et Nicolette* : pas un prêtre, pas un bâtiment sacré, si modeste soit-il. Pourtant son auteur devait être profondément chrétien, puisque ses personnages modèles le sont : Nicolette, qui prie toujours avant d'agir (mais, bizarrement, *jamais* dans un lieu consacré), et le roi de Torelore. L'ellipse de trois ans, elle aussi, est singulière. Comme si l'écrivain, après avoir entrebâillé la porte de son monde utopique, la refermait vite. En dire plus serait-il dangereux ? Il est vrai que le programme du roi, qu'Aucassin a dérangé (sans forcément l'y faire renoncer), comportait de se rendre à la « messe » (XXIX, v. 11). Mais rien ne prouve qu'il s'agisse d'une messe de purification. D'ailleurs, que peut signifier « messe » dans un monde où tant de mots ont un sens *différent* ? Que peut y être un « mariage » ? Dans le monde réel, ce sont des *sacrements*. Et à Torelore ?  
*Motus*.

44 Même si cette société heureuse est sous-tendue par une conception du christianisme que l'auteur ne peut exposer clairement, sous peine de s'attirer les foudres de l'Église.

## AUTEUR

---

**Anne Martineau**

Université Jean Monnet de Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/075962136>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000046996158>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/14509047>

# Marie, Reine du ciel dans *La Divine Comédie*

Cécile Le Lay

DOI : 10.35562/celec.191

Droits d'auteur

CC BY 4.0

## TEXTE

---

1 Dans le cadre d'un séminaire transversal visant à approfondir l'origine d'une « autorité déclinée au féminin » grâce à des exemples de « Reines, princesses, favorites... », la littérature courtoise en langue de si pouvait offrir de nombreuses figures féminines intéressantes (dames célèbres dont les « gestes » provenaient souvent de récits en langue d'oc ou d'oïl comme pour le *Tristano* et la *Tavola rotonda*<sup>1</sup>). Nous avons préféré choisir la première grande œuvre poétique médiévale spécifiquement italienne, bien qu'il ne s'agisse pas ici de se référer au sens particulier du mot *auctoritas* dérivé de *auctor*<sup>2</sup>, sens pourtant le plus répandu au Moyen Âge<sup>3</sup>. L'optique suggérée par le titre du séminaire nous conduit à envisager d'abord l'autorité au sens de « souveraineté », comme dans l'opuscule très connu de Dante, *La Monarchia*, où est posée la question cruciale pour l'époque du fondement de l'*auctoritas* du Monarque<sup>4</sup>.

« Humble et élevée plus que les créatures » (*Paradis XXXIII*, 2)<sup>5</sup>.

2 En quelques mots, Dante synthétise dans la prière finale de saint Bernard<sup>6</sup> le grand paradoxe qui caractérise la figure de la Vierge Marie : en effet, après sa mort, cette modeste jeune fille de Galilée fut progressivement considérée comme une reine dont les pouvoirs pouvaient s'étendre bien au-delà de ceux des autres reines. Les Pères de l'Église et les théologiens se basèrent avant tout sur le premier chapitre de l'Évangile de Luc pour développer cette interprétation. Dans le récit de l'Annonciation, l'ange Gabriel commence par s'adresser à elle en précisant qu'elle est « comblée de grâces », puis il lui dit que Dieu l'a choisie pour enfanter l'héritier du trône de David, que cet enfant va être appelé « Fils du Très-Haut » et que son « règne

n'aura pas de fin » ; juste après, dans le récit de la Visitation, Élisabeth salue déjà sa cousine en l'appelant « mère de mon Seigneur » (cf. *Luc* 1, 26-33 ; 43). Cette perception d'une souveraineté implicite de Marie sera confirmée par la proclamation de sa maternité divine à Éphèse en 431 où, pour réfuter le nestorianisme, l'Église affirma l'indissolubilité des deux natures du Christ, à la fois vrai homme et vrai Dieu. À cette même occasion, sa mère fut appelée *Theotokos* (« Mère de Dieu »). Puisque dans la culture orientale des premiers siècles du christianisme la mère d'un souverain jouissait d'une autorité propre ; on représentait déjà Marie en impératrice, par exemple dans les peintures des catacombes. Culture populaire et exégèse conjugueront ainsi leur point de vue pour donner naissance au type de la *Vierge souveraine*, somptueusement représentée par exemple au VI<sup>e</sup> siècle dans une mosaïque de Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne (Dante pourra les admirer durant l'ultime étape de son exil, bien des siècles plus tard), et cette vision continuera de s'enrichir tout au long du Moyen Âge<sup>7</sup>.

- 3 Comment Dante a-t-il fait jouer une autorité féminine si particulière dans son œuvre majeure ? À l'image du paradoxe déjà cité, nous verrons que *La Divine Comédie* présente celle que l'on appelait désormais la « Reine du ciel<sup>8</sup> » à la fois comme l'adjuvant le plus puissant du récit et comme l'humble personnage de sa propre histoire terrestre. Il s'agira pour nous d'analyser la fonction de chacun de ces deux aspects apparemment contradictoires, et de mettre en évidence le lien que Dante a voulu établir entre les deux<sup>9</sup>.
- 4 Lorsque Dante évoque pour la première fois la Vierge Marie dans son récit, il ne la met pas en scène directement et ne dit même pas son nom : c'est au chant II de *l'Enfer*, au moment où Virgile cherche à convaincre le protagoniste de continuer à le suivre, alors que la tombée de la nuit a fait resurgir toutes les peurs qui semblaient s'être évanouies quand il lui avait offert son aide. Pour lui faire comprendre que c'est Béatrice en personne qui est descendue dans les limbes et l'a supplié d'intervenir, mais que cette démarche surprenante l'avait lui-même convaincu parce qu'elle avait été ordonnée par une autorité céleste plus importante, Virgile rapporte fidèlement les paroles qu'il a entendues, avec cette allusion célèbre à la noble Dame du ciel qui ne sera pas nommée en enfer :

Dame est aux cieux gentille, si émue  
de l'empêchement pour lequel je t'envoie,  
qu'elle a fléchi là-haut le dur jugement (*Enfer* II, 94-96)<sup>10</sup>.

- 5 Il est en fait inutile de préciser son nom car elle est immédiatement identifiée par ses deux caractéristiques principales : sa compassion pour tout homme en situation de péril mortel (l'« empêchement » dont il est question correspond au moment où le protagoniste était refoulé vers la forêt de la perdition par trois bêtes sauvages, figurant l'orgueil, la luxure et la cupidité), et son pouvoir d'intercession, capable d'atténuer la sévérité du jugement divin. L'intervention de Marie manifeste ainsi le secours de la grâce prévenante, qui intervient en dehors de tout mérite et avant même d'être invoquée<sup>11</sup>.
- 6 Cette première apparition de Marie comme adjuvante du récit se réfère donc à sa fonction primordiale, l'intercession, qui se situe à la fois sur un plan juridique et théologique. Les termes italiens employés, *giudicio* (« jugement ») et *frange* (« rompre »), expriment en effet un concept juridique précis, la « cassation d'un jugement », dans un contexte théologique particulier : celui d'une femme qui a été choisie par Dieu de toute éternité pour engendrer le Sauveur<sup>12</sup>, et dont la sensibilité compatissante envers les hommes et leurs faiblesses la pousse à intervenir pour infléchir la justice divine. Au lieu de s'égarer à nouveau dans la forêt sauvage, Dante peut ainsi commencer un long parcours de purification à travers l'enfer et le purgatoire, en vue d'accéder à la félicité suprême du paradis. Le rôle que l'auteur attribue à la Vierge Marie permet de souligner que le voyage a bien été voulu par Dieu lui-même : ne craignant plus de se lancer dans une folle aventure comme dans l'exemple d'Ulysse rencontré plus loin, le protagoniste cède et se soumet à ce qui apparaît désormais comme un ordre donné par la Reine du ciel, qui s'est substitué à une première sentence plus sévère émise par le Roi. Cette grâce, accordée avant même que le protagoniste ne l'implore, devient aussitôt opérante puisque Marie demande à sainte Lucie d'intervenir en faveur de son protégé<sup>13</sup> et que celle-ci s'adresse aussitôt à Béatrice qui s'empressera de solliciter Virgile, dans un flux ininterrompu d'initiatives suscitées par cette source incomparable de grâces, à l'image du célèbre « aqueduc des eaux du paradis » que saint Bernard avait empruntée à l'Ancien Testament pour la désigner<sup>14</sup>. Le

choix de ces figures intermédiaires correspond à l'affection particulière que Dante a eu pour chacune d'elles pendant sa vie. La délicatesse et la justesse de ce choix veulent donc aussi refléter les qualités humaines de cette souveraine céleste. Marie agit par l'intermédiaire de mandataires qui lui sont entièrement dévoués : cela prouve qu'elle exerce bien les pouvoirs d'une reine et Dante veut le souligner en la choisissant comme première adjuvante de son récit.

- 7 Dans *La Divine Comédie*, le terme « reine » n'apparaît pourtant qu'en fin de parcours, mais à quatre reprises et dans chacun des trois derniers chants du *Paradis*<sup>15</sup> : il indique à nouveau celle dont la puissance d'intercession peut obtenir toute grâce auprès de Dieu. Béatrice a repris sa place aux côtés de Rachel, et c'est la figure la plus célèbre pour sa dévotion mariale qui l'a remplacée : saint Bernard. La chaîne initiale des intermédiaires de la grâce (Dame dans le ciel, sainte Lucie, Béatrice et Virgile), qui avait permis d'arracher Dante à la perdition avant même qu'il ne pense à invoquer une quelconque bienfaitrice, se reforme par le bas, puisque c'est Béatrice qui a « mandé » saint Bernard aux côtés de son protégé, et remonte vers sa source, désignée désormais de façon extrêmement explicite comme la « Reine du ciel ». Sa fonction royale est donc soulignée par cette quadruple occurrence très rapprochée.
- 8 Dans la première, saint Bernard se fait reconnaître par Dante en se présentant comme un intercesseur privilégié auprès d'elle puisqu'il est son féal tout brûlant d'amour :

Et la reine du ciel, pour qui je brûle  
d'amour tout, nous en accordera la grâce,  
parce que je suis son fidèle Bernard (*Par.* XXXI, 100-102)<sup>16</sup>.

Puis il indique à Dante sa place de Reine au sommet des gradins, elle vers qui se tournent tous les cœurs de ses sujets, pleins d'obéissance et de dévotion :

Regarde les cercles, jusqu'aux plus lointains,  
afin d'y voir siéger la reine à laquelle  
ce royaume est sujet et dévoué (*Par.* XXXI, 115-117)<sup>17</sup>.

La troisième fait partie d'une question que Dante pose à propos de l'ange qui fixe amoureusement du regard celle qu'il appelle « notre reine » :

« Quel est cet ange qui, en joueuse joie,  
tient les yeux fixés dans ceux de notre reine,  
si enamouré qu'il paraît de feu ? » (*Par. XXXII, 103-105*)<sup>18</sup>.

La dernière se situe après la prière finale, et constitue une requête spéciale que le saint adresse à cette reine qui, à l'image du Roi des rois, « peut ce qu'elle veut » :

« Encore je te prie, reine qui peux  
ce que tu veux, de lui garder toujours saines,  
après qu'il a tant vu, ses aspirations » (*Par. XXXIII, 34-36*)<sup>19</sup>.

- 9 C'est la répétition d'une expression similaire qui avait calmé Charon<sup>20</sup>, puis Minos<sup>21</sup>, ouvrant à Dante l'accès aux enfers, et qui ouvre ici l'accès à la vision directe de Dieu, comme une véritable « porte du ciel », autre célèbre image de Marie transmise dans les hymnes liturgiques<sup>22</sup>. Cette mise en évidence des pouvoirs extrêmement vastes de la Reine du ciel permet de déceler la marque de sa prévenance à plusieurs autres moments cruciaux du récit. Deux épisodes en particulier retiendront notre attention car ils présentent des analogies intéressantes : lorsque Dante est transporté dans son sommeil jusqu'à la porte du purgatoire par sainte Lucie (*Purgatoire IX, 10-63*), et lorsque l'intervention rapide d'une sainte venue du ciel rompt le charme de la « femme bègue » (*femmina balba*) apparue en songe et transformée en sirène par le regard prolongé de Dante (*Purg. XIX, 1-33*). Les deux scènes se déroulent à l'aube, au moment où les rêves acquièrent une signification profonde car ils ressemblent à des visions divines ou prophétiques.
- 10 Au cours de la première, Dante a l'impression de voir apparaître dans son sommeil un aigle aux plumes d'or, qui tourne au-dessus de lui quelques temps avant de fondre sur lui comme un éclair pour l'emporter jusqu'à la sphère de feu, où leur embrasement à tous deux finit par interrompre le rêve. Symbole de l'Empire – repris dans certaines épîtres pour annoncer la « descente » de Henri VII en Italie<sup>23</sup>, et au paradis pour « faire parler » longuement la

justice divine<sup>24</sup> – ou image biblique de la grâce qui vient en aide au pécheur<sup>25</sup>, l'aigle a effrayé Dante, qui se crut enlevé par Zeus comme Ganymède<sup>26</sup>. L'évocation de ce mythe permet toutefois de comprendre que le protagoniste avait déjà en tête une signification plus profonde qu'une simple ressemblance matérielle entre les deux événements. En effet, la tradition chrétienne lui avait depuis longtemps attribué un sens mystique, en y voyant figurée l'âme humaine emportée par Dieu pour participer au banquet céleste, ce qui indique clairement une « élection » divine. Comme tant d'autres fois, ici encore c'est Virgile qui le rassure, en lui racontant ce qui s'est réellement passé pendant qu'il dormait. Lucie s'est présentée à eux, tandis qu'ils étaient encore dans la vallée des princes, en indiquant clairement son nom et en exprimant son désir de faciliter le parcours du protagoniste :

Naguère à l'aube, juste avant le jour,  
quand ton âme dormait au-dedans de toi,  
sur les fleurs dont le fond où nous étions s'orne  
vint une dame qui dit : « Je suis Lucie ;  
laissez-moi le prendre, celui-là qui dort :  
ainsi je l'aiderai dans son voyage » (*Purg.* IX, 52-57)<sup>27</sup>.

Ensuite elle l'a emporté encore endormi jusqu'aux abords de la porte du purgatoire, en montrant de ses beaux yeux à Virgile la direction à suivre :

Elle te posa ; mais avant, ses beaux yeux  
m'indiquèrent l'ouverture pour entrer ;  
elle et le sommeil ensemble partirent (*Purg.* IX, 61-63)<sup>28</sup>.

Sainte Lucie est ici le symbole de la grâce illuminante (ou illuminatrice). C'est en quelque sorte l'action opérante de la foi qui vient en aide à la raison (Virgile) en éclairant son chemin vers le salut<sup>29</sup> ; mais elle n'a certainement pas pu intervenir sans que sa reine ne le lui demande.

- 11 Cet épisode aux références multiples peut donc être interprété à différents niveaux, mettant ainsi en lumière la richesse de la pensée de Dante. Certes, il trouve surtout son sens dans le « raptus », l'enlèvement jusqu'à la sphère du feu et l'embrasement final, qui

constitue une annonce « figurale » du futur parcours de Dante au paradis, de son « élection ». Mais en marge de cette lecture mystique, il est difficile de passer sous silence la ressemblance flagrante entre la description de l'intervention de l'aigle dans le rêve<sup>30</sup>, et les expressions (déjà citées) utilisées par Dante dans ses Épîtres V (« *sublimis aquila fulguris instar descendens* ») et VI (« *aquila in auro terribilis* »). L'intervention de la grâce divine (figurée par Lucie), qui agit au niveau de la conscience personnelle, pourrait trouver son pendant au niveau politique et historique, avec l'intervention du symbole de l'Empire, qui représente une institution considérée par Dante comme providentielle. En effet, pendant la durée de l'histoire, l'Empereur a pour rôle de guider les hommes vers la félicité terrestre grâce au maintien de la concorde et de la justice<sup>31</sup> : son action favorise ainsi l'accès au bonheur de la Jérusalem céleste (comme l'Aigle à la vue perçante, il peut discerner ses tours de loin<sup>32</sup>).

- 12 Le protagoniste représenterait donc ici à la fois lui-même et toute l'humanité, comme c'est le cas dès le début du récit, et il serait aidé dans son ascension du purgatoire par les deux forces qui viennent au secours des hommes dans leur chemin vers la perfection et la félicité humaines (l'Éden) : l'Empire et la grâce divine<sup>33</sup>, que l'on peut supposer être le plus souvent accordée sur intercession de Marie. Par ailleurs, la délicatesse et la courtoisie de Lucie venant se superposer à la violence de l'enlèvement, la réalité décrite par Virgile pourrait en quelque sorte traduire le sens caché de cette intervention fulgurante de la justice et se référer de nouveau à la présence discrète mais décisive de la miséricorde divine (dont l'initiative revient donc implicitement à Marie). Le seul fait d'évoquer cette autre « Dame du ciel » (Lucie) leur permet ensuite de convaincre l'ange qui garde la porte du purgatoire que leur présence – bien que n'étant pas des âmes de ce royaume – est bien conforme à la volonté divine (*Purg.* IX, 88-90).
- 13 Pour l'essentiel, la deuxième scène procède de la même manière : d'abord une description détaillée de la vision que le protagoniste a eue pendant qu'il dormait puis, dans un second temps qui vient un peu plus tard ici, Virgile lui explique ce qui s'est réellement passé. Le contenu du rêve est cependant bien différent : aucune élévation foudroyante dans les airs, ni excès de chaleur, mais l'apparition d'une

femme tellement laide qu'elle semble accumuler tous les défauts. En trois vers seulement, cette *femmina* (« femme ») est décrite comme un véritable anti-modèle de beauté féminine : bègue, affectée de strabisme, boiteuse, les mains déformées, et le teint livide (*Purg.* XIX, 7-9). Malgré tout, elle ne fait pas horreur à Dante, qui continue à la fixer du regard, si bien qu'elle se transforme comme par enchantement en une gracieuse sirène qui se met à chanter et à vanter les pouvoirs de son chant, capable d'attirer même des marins aussi expérimentés qu'Ulysse en les détournant de leur destination première : d'après elle, sa capacité de séduction est telle que tout désir de poursuivre le voyage s'évanouit et rares sont ceux qui arrivent à se détacher d'elle<sup>34</sup>. C'est à ce moment-là du rêve qu'intervient promptement une *donna* (du latin *domina*, « dame », opposée à la *femmina*) que Dante définit comme « sainte », sans la nommer : elle interpelle sévèrement Virgile, qui réagit aussitôt en se saisissant de la séductrice et en lui déchirant les vêtements, sans toutefois quitter des yeux la nouvelle venue. Cette fois-ci Dante est réveillé par la puanteur qui sort du ventre de cette beauté trompeuse enfin démasquée (c'est en fait la puanteur du péché qui se dégage de ses viscères). Virgile l'exhorte alors vivement à se lever sans tarder pour monter à la corniche suivante, et, après avoir dépassé l'ange qui garde l'entrée du passage, il lui explique brièvement le sens de ce rêve qui accable encore son esprit au point de l'obliger à marcher en gardant les yeux rivés au sol. L'enseignement est clair : il a vu comment agit la séduction des biens de ce monde, et il sait maintenant comment il est possible de s'en libérer en tournant les yeux vers la source de la grâce divine, c'est-à-dire en laissant celle-ci éclairer sa raison (comme l'a fait Virgile dans le rêve).

- 14 Certaines similitudes entre ces deux épisodes permettent d'appuyer l'hypothèse d'une nouvelle intervention de sainte Lucie<sup>35</sup>, elle qui représente la grâce illuminante nécessaire pour dépasser les seules forces humaines : promptitude et efficacité la caractérisent à chaque fois et Virgile, immédiatement, suit son envol ou se ressaisit à ses injonctions. Sans son aide, Dante n'aurait pas pu surmonter si rapidement ces deux obstacles majeurs dans l'ascension du purgatoire : l'important dénivelé séparant le pied de la montagne et la porte d'entrée d'une part, l'ensorcellement de la sirène d'autre part. Par ailleurs, juste avant de rêver qu'il était emporté par l'aigle, Dante

avait pu admirer trois étoiles tournant autour du pôle visible dans le ciel du purgatoire, et Virgile lui avait expliqué qu'elles étaient montées là-haut pendant que les quatre autres du matin étaient descendues à l'horizon<sup>36</sup>. Les vertus théologiques s'étaient substituées aux vertus cardinales, annonçant la prochaine irruption de la grâce illuminante représentée par sainte Lucie<sup>37</sup>. Peu après avoir été transporté si haut, Dante s'adresse au lecteur pour l'avertir qu'à l'envolée vers la porte du purgatoire correspondent de fait une nouvelle matière, plus élevée, et donc un nouveau style, plus approprié<sup>38</sup>. De la même façon, lorsque Virgile termine ses explications sur la manière de rompre le charme de la sirène, il invite son protégé à marcher hardiment sans s'y attarder davantage (rien ne sert de s'appesantir sur le mal, une fois qu'il a été vaincu) et à lever les yeux vers le ciel, où la beauté de la voûte céleste constitue un leurre qui cette fois-ci ne peut pas le tromper, car c'est le roi éternel qui l'offre à sa vue pour l'attirer à lui<sup>39</sup>. À ce moment-là son regard se tourne à nouveau vers le ciel, et son désir ravivé libère toutes ses énergies pour gravir rapidement la montagne vers le giron supérieur, comme un faucon attiré par la nourriture<sup>40</sup>.

- 15 La fascination des biens de ce monde, cette vieille enchantresse (*antica strega*<sup>41</sup>), qui existe depuis que l'homme a été chassé du Paradis terrestre, s'est manifestée à Dante par un songe prémonitoire particulièrement impressionnant. Après les trois giron où sont expiées les fautes liées à un amour dirigé vers un mauvais objet (orgueil, envie et colère), puis celui où la mollesse est corrigée (acédie), il fallait avertir du danger encore plus sournois qui se cache derrière l'excès d'attachement à des biens apparemment inoffensifs : cet excès peut en effet conduire à différents péchés ou vices, précisément ceux qui sont expiés dans les trois derniers giron (avarice, gourmandise et luxure).
- 16 Ces deux étapes importantes du récit ont donc nécessité une intervention de la grâce pour suppléer aux faiblesses de la nature humaine : même si ce n'est pas précisé par Dante, il est évident que Lucie (ou toute autre envoyée céleste), comme pour sa première mission, a obéi à chaque fois aux ordres de la Reine du ciel. La présence de Marie comme adjuvante discrète mais puissante demande ainsi à être décryptée par le lecteur tout au long du récit.

- 17 Un autre exemple, toujours lié à sa fonction de souveraine et de médiatrice, va nous en persuader. Au même chant VIII du *Purgatoire*, avant et après l'épisode des trois étoiles qui captivent soudainement l'attention de Dante, se déroule une sorte de représentation sacrée, un mystère. Juste après l'hymne des complies, chanté par les princes de la vallée pour implorer la protection divine pendant la nuit, deux anges sont descendus du ciel pour se poster aux extrémités de celle-ci et la protéger des attaques du serpent tentateur<sup>42</sup>. C'est le poète Sordello qui donne l'explication à Dante :

Tous deux s'en viennent du giron de Marie »,  
dit Sordello, « monter la garde au vallon,  
contre le serpent qui bientôt viendra (*Purg.* VIII, 37-39)<sup>43</sup>.

- 18 Ces anges, d'un vert tendre, couleur de l'espérance, expriment toute la puissance de miséricorde qui jaillit des entrailles de la Vierge Marie. Grâce à la mort et à la résurrection de Jésus, le fruit de son sein, c'est en quelque sorte Marie qui a permis de révoquer la sentence divine décrétant l'expulsion des deux coupables hors du paradis. C'est elle, en effet, la nouvelle Ève, la femme qui devait écraser la tête du serpent (cf. *Genèse* 3, 15<sup>44</sup>). Grâce à elle, la justice divine s'est infléchie. Ainsi, contrairement aux anges chargés de chasser Adam et Ève, ceux-ci détournent la tentation diabolique (devenue inoffensive après la mort) en brandissant des épées de feu dont le tranchant et la pointe sont émoussés, sous l'effet de la miséricorde :

Et je vis du ciel descendre vers le sol  
deux anges qui tenaient deux épées de feu,  
mais mutilées et privées de leurs pointes (*Purg.* VIII, 25-27)<sup>45</sup>.

- 19 Les litanies de la Vierge confirment qu'avant même d'être invoquée comme Reine des saints, Marie est appelée Reine des anges (cf. *Litaniae Lauretanae*<sup>46</sup>) : les deux gardiens qui surveillent attentivement la vallée et interviennent promptement à chaque fois qu'apparaît le serpent<sup>47</sup> répondent donc aussi à ses ordres. De fait, en s'approchant de cette vallée, Dante s'était rendu compte que, à la tombée du jour, les princes chantaient le *Salve Regina*<sup>48</sup>, comme le veut la tradition, pour implorer précisément la protection nocturne de la Vierge Marie, « Reine de miséricorde », « vie, douceur et

espérance » des croyants<sup>49</sup>. Au début de ce passage, le narrateur a averti le lecteur que le sens profond est facilement perceptible sous le voile de l'allégorie :

Aiguise bien, lecteur, ton regard au vrai,  
car le voile est ici tellement subtil  
qu'il est certes facile à traverser (*Purg.* VIII, 19-21)<sup>50</sup>.

20 La scène décrite renvoie en effet clairement à celle de la *Genèse*<sup>51</sup>, tout en ayant un sens littéral différent puisqu'après la rédemption la tentation est vaincue par l'intervention de la grâce divine et que, dans cette scène de la vallée des princes, c'est la certitude de la puissante protection maternelle de Marie qui est évoquée, et non la crainte du châtement.

21 Cet appel au lecteur fait écho à son tour à un autre passage déterminant du récit : lorsque Dante risquait de rester pétrifié, assailli par la peur devant l'assaut des Furies défendant les murs de la cité infernale, le narrateur avait aussi attiré l'attention sur le fait qu'il fallait trouver l'enseignement doctrinal, caché cette fois derrière l'étrangeté des vers comme sous un voile plus épais :

Ô vous qui avez un sain entendement,  
considérez la doctrine qui se cache  
sous le voile de mes étranges vers (*Enf.* IX, 61-63)<sup>52</sup>.

22 C'est à nouveau l'intervention d'un envoyé du ciel qui s'approche en remontant le fleuve Styx, accompagné d'un fracas épouvantable, semblable à celui qui avait fait perdre les sens au protagoniste avant le passage de l'Achéron, premier fleuve de l'enfer. Ici la Méduse, la plus redoutable des trois Gorgones, signifie le désespoir du salut – le péché le plus grave –, qui risque effectivement de compromettre le voyage de Dante. Voilà pourquoi Virgile l'avait aussitôt mis en garde :

Tourne-leur le dos et couvre-toi les yeux,  
car si Gorgone paraît, et que tu vois,  
rien ne saurait te ramener là-haut (*Ibid.*, 55-57)<sup>53</sup>.

23 Cette fois encore, seule la grâce divine a réussi à vaincre les forces du mal : elle a fait disparaître toute action maléfique et les portes se sont

ouvertes d'un simple coup de verge. De plus, l'ange avance et repart au milieu des fumées denses, crasseuses et puantes de l'enfer sans en être affecté, uniquement concentré sur sa mission puis sur son retour au paradis. De même Béatrice, au grand étonnement de Virgile, était descendue sans crainte dans les Limbes pour l'avertir du danger que Dante était en train de courir. Les signes qui accompagnent l'arrivée de l'ange permettent ainsi au protagoniste d'identifier immédiatement l'envoyé céleste : « J'avais bien compris que le ciel l'envoyait » (*Ibid.*, 85)<sup>54</sup>.

- 24 De fil en aiguille, il est possible de remonter ainsi jusqu'au début du récit en comprenant qu'à chaque obstacle important rencontré dans l'enfer et dans le purgatoire correspond une intervention divine qui n'a pu se faire sans l'initiative de cette Reine et Mère de toute miséricorde<sup>55</sup>. Nous constatons en revanche que la réalité du paradis est d'une autre nature, puisque c'est le règne même de la grâce et que Virgile disparaît pour laisser place à Béatrice. La Reine se manifeste alors dans toute sa gloire à deux reprises (*Par.* XXIII et XXXII), sous les yeux émerveillés de Dante qui se prépare à affronter la vision directe de Dieu. Nous laisserons de côté ces descriptions grandioses, même si elles concourent elles aussi à exprimer la toute-puissance et la majesté royale de Marie<sup>56</sup>.
- 25 L'autre aspect que nous voulons aborder, apparemment antinomique par rapport au premier, concerne la mise en scène de Marie en tant que protagoniste de sa propre histoire. Dante a choisi de la citer comme premier exemple à chaque corniche du purgatoire : « comblée de grâces », Marie est en effet celle dont la vie terrestre constitue le meilleur exemple de mise en pratique de toutes les vertus<sup>57</sup>, en particulier celles qui s'opposent aux vices à purifier : l'humilité pour l'orgueil, la charité pour l'envie, la douceur pour la colère, la diligence pour l'acédie, la pauvreté pour l'avarice, la sobriété pour la gourmandise et la chasteté pour la luxure. Aucune d'elles ne figure dans celles qu'Aristote désigne comme essentielles pour atteindre le Souverain Bien ou gouverner une cité (justice, prudence et amitié). De fait, la définition de vertu qu'il donne<sup>58</sup>, avec la célèbre notion de « juste milieu », généralement entre deux vices qui s'y opposent par excès ou par défaut<sup>59</sup>, est incapable de rendre compte de la dynamique interne de ce royaume, basée sur une purification

par des exemples où domine non plus l'idéal d'équilibre, mais l'abondance de la grâce.

- 26 Ainsi, la référence de Dante n'est plus l'*Éthique à Nicomaque*, mais les Béatitudes<sup>60</sup>, qui expriment une vision de l'homme révolutionnaire par rapport à la sagesse antique, car elles établissent un lien entre certaines dispositions d'esprit – souvent méprisées par le monde ou ignorées par la sagesse – et les promesses de félicité les plus impensables pour la vie future. C'est au moment de la Pentecôte (effusion de l'Esprit Saint sur les apôtres), que fut inaugurée une nouvelle ère basée sur un ordre moral rendu possible par les dons de l'Esprit (sagesse, intelligence, conseil, force, science, piété et crainte)<sup>61</sup>, qui constituent ce qu'on appelle la grâce habituelle ou sanctifiante, déposée dans l'âme du croyant au moment du baptême. Pour Marie, l'Église reconnaissait déjà à l'époque de Dante qu'elle la possédait en abondance dès sa naissance car elle avait été « sanctifiée », donc libérée du péché originel, dès le sein de sa mère : seule la question du moment précis où cela s'était produit n'était pas encore tranchée<sup>62</sup>.
- 27 Pour le choix des vertus et des passages de l'Évangile qui leur correspondent, Dante s'est probablement inspiré d'un opuscule très répandu dans les milieux franciscains de son époque, le *Speculum beatae Mariae Virginis*, attribué faussement à saint Bonaventure et rendu depuis à son véritable auteur, Conrad de Saxe (†1279), franciscain lui aussi<sup>63</sup>. La première vertu est toujours l'humilité, qui s'oppose à l'orgueil, considéré comme le péché par excellence<sup>64</sup>. Lorsque se termine le parcours sur la première corniche, après tous les exemples d'humilité exaltée ou d'orgueil puni, l'ange qui indique le passage vers le giron supérieur se met à chanter le début de la première béatitude : « *Beati pauperes spiritu !*<sup>65</sup> ». La tradition des pères de l'Église assimile en effet ceux qui ont « une âme de pauvre » aux « humbles »<sup>66</sup>. Sans qu'il soit nécessaire de l'explicitier, la deuxième partie de la béatitude vient immédiatement à l'esprit du protagoniste et de ses lecteurs : « car le Royaume des cieux est à eux<sup>67</sup> ». Promesse démesurée réservée à ceux qui renoncent à la présomption d'affirmer leur propre mesure face à l'Éternel, et Marie, que l'orgueil n'a jamais effleurée puisqu'elle était déjà libérée du péché originel à sa naissance, était bien la plus digne de devenir la Reine de ce Royaume.

- 28 Dante s'étonne car il s'aperçoit qu'il est libéré d'un poids et qu'il peut monter sans difficulté jusqu'au deuxième giron. Après avoir partagé la peine subie par les âmes de la première corniche qui marchent complètement pliées sous d'énormes rochers, il expérimente maintenant la libération spirituelle qui correspond à la purification obtenue. Virgile lui explique que le premier des sept P inscrits sur son front par l'ange à l'entrée du purgatoire a disparu, et que les autres sont presque effacés<sup>68</sup>. En effet, l'orgueil est à l'origine de tous les autres vices (il en est le chef, *caput*), de même que l'humilité constitue le fondement de toute la vie morale, comme le jonc en avait été le signe dès les premiers pas de Dante dans ce deuxième royaume, lorsque Virgile l'en avait ceint à la demande de Caton<sup>69</sup>.
- 29 En définitive, Marie n'exerce pas seulement son autorité sur un plan extérieur, par une toute-puissance capable d'intervenir de façon déterminante dans le déroulement du voyage de Dante : elle constitue également une référence morale, un autre type d'*auctoritas*. Fondé sur la vertu qui semble la plus étrangère à l'exercice du pouvoir, l'humilité, son comportement s'appuie sur d'autres vertus tout aussi insolites dans un contexte politique classique (la charité, la douceur, la diligence, la pauvreté, la sobriété et la chasteté). Ces deux facettes de la royauté de Marie apparemment si paradoxales trouvent en fait leur source en Dieu lui-même : renonçant à sa condition divine toute-puissante, il a choisi la plus humble de ses créatures pour prendre chair en elle et redonner à l'homme toute sa dignité par la mort et la résurrection de son Fils. Et cette préférence continue de se manifester dans les prérogatives qu'il accorde à la mère de son Fils devenue Reine de son nouveau royaume, en particulier l'exercice de la miséricorde, capable d'infléchir la justice divine. En réalité, comme Virgile l'expliquera au sujet des suffrages en faveur des défunts<sup>70</sup>, les exigences de justice n'en sont pas pour autant diminuées, car c'est l'ardeur de l'amour exprimé dans les prières qui accomplit en un instant la satisfaction attendue. Les prémices du voyage se présentent ainsi comme une illustration concrète de ce qui a été amplement approfondi au chant XX du *Paradis* dans le discours de l'aigle. En effet, si c'est la force de l'amour humain qui est capable de vaincre la volonté suprême de Dieu, il ne s'agit plus de l'assujettissement habituel de l'homme par l'homme, et puisque Dieu

lui-même « veut être vaincu », au fond, une fois « vaincue, elle [sa volonté] vainc par sa bonté » :

« Non comme l'homme sur un autre l'emporte,  
mais elle triomphe acceptant sa défaite  
et, vaincue, elle vainc par sa bonté » (*Par. XX*, 97-99)<sup>71</sup>.

- 30 Cette bonté (*beninanza*) sera également considérée comme un attribut de Marie dans la prière finale (voir annexe), non seulement pour sa prévenance (la *benignità* des vers 16-18) mais surtout pour le fait que la Vierge rassemble en elle-même tout ce qui peut exister comme bonté en chacune des créatures (la *bontate* des vers 19-21). La toute-puissance de Dieu n'est pas diminuée, mais on comprend que Dante ait choisi dès le début le verbe « rompre » (*frange* : *Enf. II*, 96) pour indiquer de quelle force irrésistible il s'agissait dans le cas des intercessions mariales. En effet, qui plus que Marie a cette « ardeur amoureuse » et cette « vive espérance » que l'aigle désigne comme capables de « triomphe[r] de la volonté divine » ?

« *Regnum celorum* souffre violence d'un ardent amour et de vive espérance, qui triomphe de la volonté divine » (*Par. XX*, 94-96)<sup>72</sup>.

- 31 L'autorité de la « Reine du ciel » est donc fondée sur les grâces surnaturelles reçues dès sa naissance, en prévision du règne de son Fils : cet accord parfait entre souveraineté et exemplarité anticipe ainsi la perfection de l'héritier, tout en recevant de lui sa légitimité. Ayant confié à la Vierge Marie les fonctions juridique et morale liées à cette vérité théologique fondamentale, le poète peut alors donner libre cours à son imagination poétique<sup>73</sup>.

## ANNEXE

---

# Prière de saint Bernard à la Vierge Marie (Par. XXXIII, 1-39)

<p>« Vergine Madre, figlia del tuo figlio, umile e alta più che creatura, termine fisso d'eterno consiglio, tu se' colei che l'umana natura nobilitasti sì, che 'l suo fattore non disdegnò di farsi sua fattura. Nel ventre tuo si raccese l'amore, per lo cui caldo ne l'eterna pace così è germinato questo fiore. Qui se' a noi meridiana face di caritate, e giuso, intra ' mortali, se' di speranza fontana vivace. Donna, se' tanto grande e tanto vali che qual vuol grazia e a te non ricorre, sua disianza vuol volar sanz' ali. La tua benignità non pur soccorre a chi domanda, ma molte fiata liberamente al dimandar precorre. In te misericordia, in te pietate, in te magnificenza, in te s'aduna quantunque in creatura è di bontate. Or questi, che da l'infima lacuna de l'universo infin qui ha vedute le vite spirituali ad una ad una, supplica a te, per grazia, di virtute tanto, che possa con li occhi levarsi più alto verso l'ultima salute. E io, che mai per mio veder non arsi più ch'ì fo per lo suo, tutti miei prieghi ti porgo, e priego che non sieno scarsi, perché tu ogne nube li dislegghi di sua mortalità co' prieghi tuoi, sì che 'l sommo piacer li si dispiegghi. Ancor ti priego, regina, che puoi ciò che tu vuoi, che conservi sani, dopo tanto veder, li affetti suoi. Vinca tua guardia i movimenti umani :</p>	<p>terme prévu d'un éternel conseil, tu es celle en qui l'humaine nature s'est ennoblie à tel point que son auteur ne dédaigna pas de s'en faire le fruit. Dans ce ventre tien se ralluma l'amour, dont la chaleur parmi l'éternelle paix fit germer de la sorte cette fleur. Tu es ici pour nous splendide torche de charité, et en bas pour les mortels tu es d'espérance fontaine vivace. Dame, si grande es-tu, de tant de valeur, que si l'on veut grâce, et à toi ne recourt, c'est un désir qui veut voler sans ailes. Ta bénignité non seulement aide ceux qui requièrent, mais bien souvent devance généreusement ce que l'on te demande. En toi miséricorde, en toi la pitié, en toi munificence, en toi se rassemblent toutes les bontés de la créature. Or celui-ci, qui du profond abîme de l'univers, jusques ici a pu voir les destinées des âmes l'une après l'autre, te supplie que la grâce tu lui accordes de pouvoir plus haut, par vertu suffisante, lever les yeux vers le salut dernier. Et moi, qui jamais ne brûla de voir plus que pour lui ici, je t'adresse toutes mes prières, priant qu'elles ne soient faibles, afin que tu dissipes chaque nuage de son état mortel, et que tes prières lui dévoilent le suprême plaisir. Encore je te prie, reine qui peux ce que tu veux, de lui garder toujours saines, après qu'il a tant vu, ses aspirations. Vainque ta protection les passions humaines : vois, avec Béatrice combien d'élus joignent vers toi les mains pour ma prière ! »</p>
---	--

vedi Beatrice con quanti beati  
per li miei prieghi ti chiudon le mani ! ». 39

## NOTES

---

- 1 Voir *La leggenda di Tristano*, L. di BENEDETTO (éd.), Bari, Laterza, 1942.
- 2 *L'auctoritas* est un texte ou un extrait d'un *auctor* « ancien », digne de foi, qui sert de référence, et que l'on doit commenter, imiter, ou alléguer dans un raisonnement. Pendant des siècles la Bible fut commentée en considérant que son seul auteur jouissant d'une pleine autorité était Dieu lui-même, puisque les auteurs particuliers n'étaient pas irréprochables (David et Salomon, pour ne citer que les plus connus, s'étaient en effet rendus coupables de fautes graves). Ce n'est qu'au XIII<sup>e</sup> siècle (suite à l'influence de la *Physique* d'Aristote et de la notion de *causa efficiens*) que l'on commença à considérer les textes bibliques comme possédant une double *auctoritas* (divine et humaine), ce qui permit de relever l'importance des caractéristiques personnelles des auteurs, qui collaborent avec leur propre style et leurs propres idées à la transmission du message divin. Dante fut ainsi le premier « moderne » à être considéré comme un *auctor* par ses commentateurs du début du XIV<sup>e</sup> siècle. Voir à ce propos la leçon « *L'auctor médiéval* » de A. COMPAGNON, professeur à l'Université Sorbonne – Paris IV et au Collège de France, publiée sur le site de *Fabula* : <http://www.fabula.org/compagnon/auteur5.php>.
- 3 Son usage s'est répandu de deux façons différentes : d'une part grâce à la *lectio divina* des monastères, d'autre part grâce à la *quaestio* de la méthode scolastique quand les universités firent leur apparition. Voir l'*Introduction* de J. LECLERCQ, *L'amour des lettres et le désir de Dieu*, Paris, Cerf, 1956, p. 9-14.
- 4 « An auctoritas Monarche dependeat a Deo inmediate vel ab alio, Dei ministro seu vicario » [« si l'autorité du Monarque dépend immédiatement de Dieu, ou bien d'un autre, ministre ou vicaire de Dieu »], *La Monarchia*, I, II 3 ; traduction de F. LIVI in DANTE, *Œuvres complètes*, Paris, La Pochothèque, 1996, p. 440. Pour une mise au point récente des études du XX<sup>e</sup> siècle sur la pensée politique de Dante, voir : M. CIAMPI, *Il pensiero politico di Dante Alighieri nella critica del Novecento*, Rome, Drengo, 2009, 152 p.
- 5 « “Umile e alta più che creatura” ». Pour la traduction française de *La Divine Comédie*, nous optons pour la plus récente : DANTE ALIGHIERI,

*La Comédie*, Édition et traduction de J.-Ch. VEGLIANTE, Paris, Imprimerie nationale Éditions, *Enfer* 1995 ; *Purgatoire* 1999 ; *Paradis* 2007.

6 Voir en annexe l'ensemble de cette prière (*Par.* XXX, 1-39).

7 Voir H. BARRE, « La royauté de Marie pendant les neuf premiers siècles », in *Recherches de Science Religieuse*, XXIX (1939), p. 129-162 ; 303-334 ; complétée vingt ans plus tard : *Id.*, « La royauté de Marie au XII<sup>e</sup> siècle en Occident » [avec dossier de textes], in *Maria et Ecclesia. Acta congressus mariologici-mariani in civitate Lourdes anno 1958 celebrati*, vol. V, *Mariae potestas regalis in ecclesiam*, Rome, 1959, p. 93-119.

8 Comme dans la célèbre antienne pascale de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, le *Regina Cœli* : « Regina Cœli, laetare, alleluia ! / Quia quem meruisti portare, alleluia ! / Resurrexit, sicut dixit, alleluia ! / Ora pro nobis Deum, alleluia ! » [« Reine du ciel, réjouissez-vous, alléluia ! / Car celui qu'il vous fut donné de porter, alléluia ! / Est ressuscité comme il l'avait dit, alléluia ! / Priez pour nous, alléluia ! »].

9 Pour une étude générale de la figure de la Vierge Marie dans l'œuvre de Dante, voir M. APOLLONIO, « Maria Vergine », in *Enciclopedia Dantesca*, vol. III, 1971, p. 835-839. Pour l'analyse des sources culturelles de la prière finale et des antithèses telles que « umile e alta », voir : E. AUERBACH, *La preghiera di Dante alla Vergine e precedenti elogi* [titre original : *Dante's prayer to the Virgin (Par. XXXIII) and earlier eulogies*] in *Id.*, *Studi su Dante*, Milan, Feltrinelli, 1984 [1949], p. 273-308.

10 « “Donna è gentil nel ciel che si compiangi / di questo 'mpedimento ov'io ti mando, / sì che duro giudicio là sù frangi” ».

11 Comme ne manquera pas de le souligner saint Bernard dans sa prière au dernier chant du *Paradis* : « Ta bénignité non seulement aide / ceux qui requièrent, mais bien souvent devance / généreusement ce que l'on te demande » : « La tua benignità non pur soccorre / a chi domanda, ma molte fiata / liberamente al dimandar precorre » (*Par.* XXXIII, 16-18).

12 Voir la même prière de saint Bernard : « terme prévu d'un éternel conseil » : « termine fisso d'eterno consiglio » (*Par.* XXXIII, 3).

13 La dévotion particulière de Dante pour sainte Lucie (vierge et martyre de Syracuse, tuée au début du IV<sup>e</sup> siècle et invoquée comme protectrice de la vue) semble liée à la maladie des yeux dont il a souffert à une certaine période de sa vie (voir *Banquet* III, IX 15).

14 SAINT BERNARD, *Œuvres mystiques*, Préface et traduction d'A. BEGUIN, Paris, Éd. du Seuil, 1953, *L'aqueduc. Sermon pour la Nativité de la Bienheureuse Vierge Marie*, § 3-5, p. 883-884 (PL 183, 439-440) : « La vie éternelle est la source intarissable qui arrose la surface entière du paradis [...]. Le filet d'eau céleste descend par un aqueduc [...]. Vous avez déjà compris, je suppose, de quel aqueduc je parle, qui, tenant sa plénitude de la source qui jaillit dans le cœur du Père, nous en distribue ensuite non pas toute l'abondance, mais ce que nous sommes à même d'en recevoir. [...] Mais comment notre aqueduc a-t-il pu atteindre une source placée à une telle hauteur ? [...] Elle [Marie] n'a pu s'élever jusqu'à l'inaccessible majesté qu'en frappant, en suppliant, en cherchant ». Cf. *Si (Sirac\*= Ecclésiastique) 24*, 39-41 : « Car ses pensées sont plus vastes que la mer, et ses conseils plus profonds que le grand abîme. / Moi, la sagesse, j'ai répandu ces fleuves. / Moi, comme le ruisseau d'un fleuve aux eaux immenses, comme l'écoulement d'une rivière, comme le canal qui conduit ses eaux, je suis sortie du paradis » (*La traduction de la Vulgate* par M. de GENOUDE, Paris, Sapia et Pourrat, Libraires-éditeurs, 1839). « A mari enim abundavit cogitatio eius et consilium illius abyssus magna / ego sapientia effudi flumina / ego quasi tramis aquae immensae de fluvio ego quasi fluvius Doryx et sicut aquaeductus exivi a paradiso » (texte original de la *Vulgate*).

15 *Par.* XXXI, 100 et 116 ; XXXII, 104 ; XXXIII, 34.

16 « “ E la regina del cielo, ond' io ardo / tutto d'amor, ne farà ogne grazia, / però ch'i' sono il suo fedel Bernardo” ».

17 « “Ma guarda i cerchi infino al più remoto, / tanto che veggi seder la regina / cui questo regno è suddito e devoto” ».

18 « “Qual è quell'angel che con tanto gioco / guarda ne li occhi la nostra regina, / innamorato sì che par di foco?” ».

19 « “Ancor ti priego, regina, che puoi / ciò che tu vuoi, che conservi sani, / dopo tanto veder, li affetti suoi” ».

20 *Enf.* III, 94-96 : « Mon guide alors : “Charon, ne t'agite pas : / c'est ainsi qu'il est voulu là où l'on peut / ce que l'on veut ; n'en demande pas plus” » [*« E 'l duca lui : “Caron, non ti crucciare : / vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole, e più non dimandare” »*].

21 *Enf.* V, 21-24 : « Et mon guide à lui : “À quoi bon crier ? // Ne contrarie pas son chemin fatal : / c'est ainsi qu'il est voulu là où l'on peut / ce que l'on veut, et ne demande pas outre” » [*« E 'l duca mio a lui : “Perché pur gride ?*

// Non impedir lo suo fatale andare: / vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole, e più non dimandare” »].

22 Par exemple dans l'hymne grégorien *Ave maris stella*, probablement composé au VI<sup>e</sup> siècle par Venance Fortunat : « Ave maris stella, / Dei Mater alma, / atque semper virgo, / felix coeli porta » [« Salut, étoile de la mer, / Mère nourricière de Dieu, / et toujours vierge, / bienheureuse porte du ciel »], ou dans les Litanies de Lorette (*Litaniae Lauretanae*) : « Ianua caeli, ora pro nobis » [« Porte du ciel, priez pour nous »].

23 *Epistola V 4 [11]* : « Cum sublimis aquila fulguris instar descendens adfuerit [...] » [« Quand l'aigle sublime descendra comme la foudre [...] »] ; *Epistola VI 3 [12]* : « Cum advolaverit aquila in auro terribilis [...] » [« Quand surviendra l'aigle, terrible en son champ doré »], traduction de Roberto BARBONE et Antonio STÄUBLE : DANTE, *op. cit.*, p. 526 et 530).

24 Au chant XVIII du *Paradis*, les âmes du ciel de Jupiter sont apparues devant Dante sous forme de lumières aériennes qui, tout en dansant et en chantant, ont formé une succession de lettres d'or sur fond d'argent, de telle sorte qu'il lui fut possible de reconnaître le premier verset du *Livre de la Sagesse* : « Diligite iustitiam, qui iudicatis terram » [« Aimez la justice, vous qui jugez la terre »] ; puis, à partir de la dernière lettre, le M, elles se sont déplacées pour la transformer en lys héraldique, et enfin en aigle impériale (*Par.* XVIII, 70-114). Les deux chants suivants présentent en plusieurs étapes un long discours (XIX, 40-148 ; XX, 31-72 ; 88-138) de cette figure de la justice divine [« le signe / qui fit révéler au monde les Romains » : le « Segno / che fé i Romani al mondo reverendi », *Par.* XIX, 101-102], en réponse à la question du salut des infidèles, que Dante avait cherché en vain de résoudre pendant toute sa vie [« quel doute / m'a laissé dans un jeûne si ancien » : « quello / dubbio che m'è digiun cotanto vecchio », *Ibid.*, 32-33]. Pour confirmer le caractère impénétrable de cette justice divine, l'aigle indique à Dante le nom des âmes qui forment son œil (XX, 31-72) : de fait, deux d'entre elles furent païennes (l'empereur Trajan et le Troyen Riphée).

25 Comme au début de la promesse d'alliance que Yahvé fit à Moïse sur le mont Sinaï : « “Tu parleras ainsi à la maison de Jacob, tu déclareras aux Israélites : ‘Vous avez vu vous-mêmes ce que j'ai fait aux Égyptiens, et comment je vous ai emportés sur des ailes d'aigles et amenés vers moi’ [...]” » (Exode 19, 3-4) ; et peu avant la mort du prophète, dans ce qui fut appelé le *Cantique de Moïse* : « Tel un aigle qui veille sur son nid, / plane au-dessus de ses petits ; / il [Yahvé] déploie ses ailes et le [son peuple] prend, /

il le soutient sur son pennage » (*Deutéronome* 32, 11). Les termes employés ne nécessitant pas cette fois-ci de se référer à la *Vulgate*, les traductions sont tirées de *La Bible de Jérusalem*.

26 *Purg.* IX, 22-24 : « Et il me semblait être là où furent / abandonnés par Ganymède les siens, / quand il fut ravi au suprême séjour » (« Ed esser mi pareo là dove fuoro / abbandonati i suoi da Ganimede, / quando fu ratto al sommo consistoro »). L'enlèvement de Ganymède a largement inspiré la littérature grecque et romaine, depuis Homère (*Illiade* V, 265 et suiv. ; XX, 232 et suiv.), jusqu'à Virgile (*Énéide* V, 254-255) et Ovide (*Métamorphoses* X, 155-161).

27 « “Dianzi, ne l'alba che procede al giorno, / quando l'anima tua dentro dormia, / sopra li fiori ond' è là giù addorno / venne una donna, e disse : 'T son Lucia ; // lasciatemi pigliar costui che dorme ; / si l'agevolerò per la sua via” ».

28 « “Qui ti posò, ma pria mi dimostraro / li occhi suoi belli quella intrata aperta ; / poi ella e 'l sonno ad una se n'andaro” ».

29 La grâce actuelle, distincte de la grâce habituelle ou sanctifiante, « consiste dans une influence divine surajoutée à l'énergie naturelle, influence qui fait que l'homme connaît ce qu'il doit savoir, aime et veut ce qu'il doit vouloir pour être sauvé [...]. En précisant davantage, on donne le nom d'*illumination* à l'influence exercée par Dieu sur l'intelligence, et le nom d'*inspiration* à l'influence exercée par Dieu sur la volonté. Cependant, chez les Pères, ces termes sont souvent synonymes, et l'un des deux s'emploie fréquemment pour désigner les deux effets. On admet aussi que Dieu, en vue d'aider l'homme à bien agir, opère parfois sur les facultés sensibles, notamment sur l'imagination, l'appétit sensitif : ces influences divines peuvent rentrer aussi dans la catégorie des grâces actuelles » : J. VAN DER MEERCSH, « Grâce », in *Dictionnaire de théologie catholique*, tome VI, vol. 2, Paris, Letouzey et Ané, 1925, col. 1640-1641.

30 *Purg.* IX, 28-29 : « Il me semblait qu'[...] / elle [l'aigle au féminin] descendait, terrible comme foudre » [« mi pareo che [...] / terribil come folgore discendesse »].

31 Cf. *Monarchia* III, xv 11 : « C'est là le but essentiel auquel celui qui a la charge du monde, et que nous appelons le Prince romain, doit s'efforcer de parvenir : que dans ce petit parterre des mortels, on vive dans la liberté et la paix » (traduit par F. LIVI : DANTE, *op. cit.*, p. 514-515).

32 Cf. le discours de Marco Lombardo, *Purg.* XVI, 93-96 : « “Il fallut donc mettre pour frein des lois ; / il fallut un roi, qui sache discerner / de la vraie cité au moins de loin la tour” » [« “Onde convenne legge per fren porre; / convenne rege aver, che discernesse / de la vera cittade almen la torre” »].

33 Cf. Le commentaire de Anna Maria Chiavacci Leonardi aux vers 20 et 29 de ce chant IX du *Purgatoire* (DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Milan, Mondadori, 1994).

34 *Purg.* XIX, 10-24.

35 Dans son commentaire de l'expression *una donna* du vers 26 (cf. *op. cit.*), A. M. Chiavacci Leonardi signale que cette « dame » n'est pas clairement identifiée, mais qu'on peut raisonnablement penser à Lucie, déjà intervenue deux fois pour venir en aide à Dante. Avant d'arriver à cette conclusion, elle présente les arguments capables de réfuter les autres hypothèses : ce ne peut être la Raison, ou à la Philosophie, comme le pensaient les premiers commentateurs, puisque c'est le rôle de Virgile ; ce n'est pas non plus la Justice ou la Tempérance, car les vertus cardinales dépendent de la Raison et ne peuvent être représentées par une dame de rang supérieur à Virgile ; de plus, elle précise que, contrairement à ce que pensent d'autres critiques (par exemple : Ch. S. SINGLETON, *La poesia della « Divina Commedia »*, Bologne, Il Mulino, 1978, p. 517-518 et note 24), « il faut, semble-t-il, exclure Béatrice, que Dante aurait fait entrer en scène d'une tout autre manière, et qu'il revoit pour la première fois dans la grande apparition du Paradis terrestre ».

36 *Purg.* VIII, 85-93.

37 Peut-être est-ce une piste pour comprendre le choix du nom de Lucie que Dante avait fait dans le *Banquet*, pour la ville correspondant au pôle sud – Marie étant le nom de la ville correspondant au pôle nord – (voir *Banquet* III, 9-12)

38 *Purg.* IX, 70-72.

39 *Purg.* XIX, 61-63 : « “C'est suffisant ; frappe à terre tes talons ; / tourne tes yeux au leurre que fait virer / le roi éternel en ses hautes roues” » [« “Bastiti, e batti a terra le calcagne ; / li occhi rivolgi al logoro che gira / lo rege eterno con le rote magne” »].

40 *Ibid.*, 64-69.

41 *Ibid.*, 58.

42 *Purg.* VIII 22-39.

43 « “Ambo vegnon del grembo di Maria”, / disse Sordello, “a guardia de la valle, / per lo serpente che verrà vie via” ».

44 « “Je mettrai une hostilité entre toi et la femme, entre ton lignage et le sien. Il t’écrasera la tête et tu l’atteindras au talon” ».

45 « E vidi uscir de l’alto e scender giùe / due angeli con due spade affocate, / tronche e private de le punte sue ».

46 « [...] Regina angelorum, ora pro nobis. / Regina patriarcharum, ora pro nobis. / Regina prophetarum, ora pro nobis. / Regina apostolorum, ora pro nobis. / Regina martyrum, ora pro nobis. / Regina confessorum, ora pro nobis. / Regina virginum, ora pro nobis. / Regina sanctorum omnium, ora pro nobis [...] » [[...] Reine des anges, priez pour nous. / Reine des patriarches, priez pour nous. / Reine des prophètes, priez pour nous. / Reine des apôtres, priez pour nous. / Reine des martyrs, priez pour nous. / Reine des confesseurs, priez pour nous. / Reine des vierges, priez pour nous. / Reine de tous les saints, priez pour nous [...] »]. Ces invocations à la Vierge-Reine font partie de la quarantaine d’invocations déjà regroupées au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle (voir A. BARON, « Le culte de la Très Sainte Vierge à Lorette », in *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, H. DU MANOIR [dir.], Paris, Beauchesne, t. IV, 1956, p. 100).

47 *Purg.* VIII, 103-108.

48 *Purg.* VII, 82-84 : « chantant “*Salve, Regina*” sur le vert / et les fleurs, je vis là des âmes assises, / qui n’apparaissent pas audehors du creux » [« “*Salve, Regina*” in sul verde e ’n su’ fiori / quindi seder cantando anime vidi, / che per la valle non parean di fuori »]. C’est une célèbre antienne mariale probablement composée par saint Bernard (†1153), diffusée par les cisterciens puis par les dominicains, et que les fidèles de l’époque de Dante pouvaient écouter dans les églises monastiques ou conventuelles (et même dans les cathédrales), chaque soir au moment des complies, en toute période de l’année liturgique (voir J. M. CANAL, *Salve Regina Misericordiae. Historia y leyendas en torno a esta antifona*, Rome, Ed. Etoria e letteratura, 1963, p. 10-13 ; et G. G. MEERSSEMAN, *ordo fraternitatis. confraternite e pietà dei laici nel medioevo*, en collaboration avec G ; P. PACINI, I-III, Rome, 1977, p. 951).

49 Comme le disent les deux premiers versets du chant, où ne figure pas encore Mater (voir note précédente) : « *Salve, Regina misericordiae ; / vita, dulcedo et spes nostra, salve* » [« Salut, ô Reine de miséricorde. / Notre vie, notre espérance, salut ! »].

50 « Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero, / ché 'l velo è ora ben tanto sottile, / certo che 'l trapassar dentro è leggero ».

51 « Le serpent était le plus rusé de tous les animaux des champs que Yahvé Dieu avait faits. Il dit à la femme : “Alors, Dieu a dit : ‘Vous ne mangerez pas de tous les arbres du jardin’ ?”. La femme répondit au serpent : “Nous pouvons manger du fruit des arbres du jardin. Mais du fruit de l’arbre qui est au milieu du jardin, Dieu a dit : ‘Vous n’en mangerez pas, vous n’y toucherez pas, sous peine de mort’”. Le serpent répliqua à la femme : “Pas du tout ! Vous ne mourrez pas ! Mais Dieu sait que, le jour où vous en mangerez, vos yeux s’ouvriront et vous serez comme des dieux, qui connaissent le bien et le mal” » (Gn 3, 1-5).

52 « O voi ch’avete li ’intelletti sani, / mirate la dottrina che s’asconde / sotto ’l velame de li versi strani ».

53 « “Volgiti ’n dietro e tien lo viso chiuso ; / ché se ’l Gorgón si mostra e tu’l vedessi, / nulla sarebbe di tornar mai suso” ».

54 « Ben m’accorsi ch’elli era da ciel messo ».

55 Comme le redira en d’autres termes saint Bernard, à la fin de son exorde : « “En toi miséricorde, en toi la pitié, / en toi munificence, en toi se rassemblent / toutes les bontés de la créature” » [« “In te misericordia, in te pietate, / in te magnificenza, in te s’aduna / quantunque in creatura è di bontate” » : *Par.* XXXIII, 19-21].

56 Voir l’étude publiée aux États-Unis : R. STEFANINI, « Le tre mariofanie del *Paradiso* : XXIII, 88-129 ; XXXI, 115-142 ; XXXII, 85-114 », in *Italica*, 68 (1991), p. 297-309.

57 Pour le parcours du pèlerin-Dante à la lumière de l’exemple de la Vierge Marie, voir : A. D’ELIA, « La trama mariologica della *Commedia* e l’“estasi” del pellegrino », in *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, VI (2009), p. 65-93.

58 « Ainsi donc, la vertu est une disposition à agir d’une façon délibérée consistant en un juste milieu relative à nous, laquelle est rationnellement déterminée et comme la déterminerait l’homme prudent » : Aristote, *Éthique à Nicomaque*, traduit par J. Tricot, Paris, J. Vrin, 1959 (2007), Livre II, ch. 6.

59 « En ce qui concerne la peur et la témérité, le courage est un juste milieu [...]. Pour ce qui est des plaisirs et des peines [...], le juste milieu est la modération, et l’excès le dérèglement [...]. Pour ce qui est de l’action de

donner et celle d'acquérir des richesses le juste milieu est la libéralité ; l'excès et le défaut sont respectivement la prodigalité et la parcimonie [...]. En ce qui concerne l'honneur et le mépris, le juste milieu est la grandeur d'âme l'excès ce qu'on nomme une sorte de boursouffure, le défaut la bassesse d'âme [...] » : *Ibid.*, Livre II, ch. 7

60 Cf. le « Discours sur la montagne », *Matthieu* 5, 1-12 : « Voyant les foules, il gravit la montagne, et quand il fut assis, ses disciples s'approchèrent de lui. Et prenant la parole, il les enseignait en disant : “Heureux ceux qui ont une âme de pauvre, car le Royaume des Cieux est à eux. Heureux les doux, car ils posséderont la terre. Heureux les affligés, car ils seront consolés. Heureux les affamés et assoiffés de la justice, car ils seront rassasiés. Heureux les miséricordieux, car ils obtiendront miséricorde. Heureux les cœurs purs, car ils verront Dieu. Heureux les artisans de paix, car ils seront appelés fils de Dieu. Heureux les persécutés pour la justice, car le Royaume des Cieux est à eux. Heureux êtes-vous quand on vous insultera, qu'on vous persécutera, et qu'on dira faussement contre vous toute sorte d'infamie à cause de moi. Soyez dans la joie et l'allégresse, car votre récompense sera grande dans les cieux : c'est bien ainsi qu'on a persécuté les prophètes, vos devanciers” ».

61 Si l'on garde l'ordre donné par Isaïe, lorsqu'il annonce la venue du Fils de Dieu (importance décroissante) : « Un rejeton sortira de la souche de Jessé, un surgeon poussera de ses racines. Sur lui reposera l'Esprit de Yahvé, esprit de sagesse et d'intelligence, esprit de conseil et de force, esprit de connaissance et de crainte de Yahvé : son inspiration est dans la crainte de Yahvé » (*Isaïe* 11, 1-3). Texte de la *Vulgate* : « Et egredietur virga de radice Iesse et flos de radice eius ascendet. Et requiescet super eum spiritus Domini, spiritus sapientiae et intellectus, spiritus consilii et fortitudinis, spiritus scientiae et pietatis : et replebit eum spiritus timoris Domini ». L'ordre est souvent inversé, lorsque l'on se situe du point de vue du croyant, qui doit s'élever jusqu'à la perfection : *timor Domini*, *pietas*, *scientia*, *fortitudo*, *consilium*, *intellectus*, et *sapientia*.

62 « À l'époque de la scolastique universitaire, au XIII siècle, la supériorité de la sanctification de Marie sur celle de Jérémie (cf. *Jér* 1, 5 : “Antequam exires de vulva santificavi te” [“Avant même que tu sois sorti du sein, je t'ai consacré”]) et de Jean-Baptiste (cf. *Luc* 1, 15 : “Spiritu Sancto replebitur adhuc ex utero matris suae” [“Il sera rempli d'Esprit Saint dès le sein de sa mère”]) fut aussi exprimée en termes de rapidité : Jérémie aurait été sanctifié juste avant de naître, Jean-Baptiste au sixième mois – au moment

de la Visitation – , mais Marie le plus tôt possible, immédiatement après l'infusion de l'âme » : Lamy M., « Les plaidoiries pour l'immaculée conception au Moyen-Âge (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) » in *Gli studi di mariologia medievale. Bilancio storiografico*, Florence, SISMEI, éd. Galluzzo, 2001, p. 268-269.

63 Conradus de Saxonia, *Speculum seu salutatio beatae Mariae Virginis ac sermones mariani*, ed. P. de Alcántara Martínez, Grottaferrata (Rome), Ad Claras Aquas, 1975. Le *Speculum* se présente sous forme de commentaires développés à partir de chacun des mots ou expressions qui forment la salutation de l'ange : à l'époque, en effet, seule la première partie de l'*Ave Maria* était déjà fixée, c'est-à-dire jusqu'à *ventris tui*.

64 Il faut également souligner que l'orgueil, le premier de tous les péchés dans l'histoire du salut, ne figure même pas parmi les vices cités par Aristote (il est tout au plus question de vantardise, comme excès dans l'appréciation de soi-même). Cf. Aristote, *op. cit.*, Livre IV, ch. 13 : la sincérité y est proposée comme juste milieu entre la vantardise et la réticence.

65 *Purg.* XII, 110-111 : « des voix "Beati pauperes spiritu !" / chantèrent, si douces qu'on ne peut dire » [« "Beati pauperes spiritu !" voci / cantarono sì, che nol diria sermone »]. Le pluriel « voci », comme c'est fréquemment le cas en latin, a un sens singulier ici : seul l'ange est concerné.

66 « Recte hic intelliguntur pauperes spiritu, humiles » [« Il est juste ici de donner à pauvres en esprit le sens de humbles »] : Saint Augustin, *De sermone Domini in monte secundum Matthaeum libri duo*, I, 3 (PL 34, 1229-1308).

67 *Matthieu* 5, 3.

68 *Purg.* XII, 121-123.

69 *Purg.* I, 94-95.

70 *Purg.* VI, 37-39 : « "Le jugement d'en haut ne s'abaisse pas / si le feu d'amour en un instant acquitte / ce que doit payer qui s'installe ici" » [« "Ché cima di giudicio non s'avvalla / perché foco d'amor compia in un punto / ciò che de' sodisfar chi qui s'astalla" »].

71 « "Non a guisa che l'omo a l'om sobranza, / vince lei perché vuole esser vinta, / e, vinta, vince con sua beninanza" ».

72 « "Regnum caelorum violenza pate / da caldo amore e da viva speranza, / che vince la divina volontate" ».

73 Pour une présentation argumentée des fondements conceptuels d'une telle liberté poétique par rapport au dogme, voir l'introduction d'Antonio Livi et l'avant-propos de : F. LIVI, *Dante e la teologia : l'immaginazione poetica nella "Divina Commedia" come interpretazione del dogma*, Rome, Leonardo da Vinci, 2008, p. 5-24 et p. 25-28. Voir aussi notre prochaine publication, qui concernera l'ensemble des fonctions attribuées à la Vierge Marie dans *La Divine Comédie* (et le nouvel éclairage donné à Béatrice).

## AUTEUR

---

**Cécile Le Lay**

Université Jean Moulin-lyon3

IDREF : <https://www.idref.fr/077282361>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000073161439>

# L'autorité féminine dans le *Décameron* de Boccace

Pascaline Nicou

DOI : 10.35562/celec.193

Droits d'auteur

CC BY 4.0

## TEXTE

---

1 Alors que la peste fait rage à Florence en 1348, Boccace recrée à la campagne les conditions d'une société idéale basée sur le gouvernement alternatif de dix jeunes gens, dont sept femmes (les femmes sont donc majoritaires), qui se donnent la parole pour raconter des nouvelles et se divertir. Dans l'introduction, Boccace dit qu'il s'agit de consoler, de donner du plaisir aux femmes amoureuses mais aussi d'instruire par des exemples de vie : « et celles des dames que j'ai dites qui liront ces nouvelles pourront tout à la fois prendre plaisir aux choses amusantes qui y sont décrites et en tirer d'utiles conseils, en ce qu'elles pourront y reconnaître ce qu'il convient d'éviter, et, semblablement, ce qu'il est bon de suivre »<sup>1</sup> (proème). Il s'agit donc d'une direction, voire d'exemples à suivre ou à ne pas suivre pour les femmes mais aussi pour tout un chacun. Chaque journée est organisée : le matin, on se promène, on danse, puis on mange, on fait la sieste et à l'heure la plus chaude de la journée on raconte sa nouvelle, dont le thème est imposé par le roi ou la reine d'un jour. Ceci a lieu pendant dix jours, il y a donc sept reines d'un jour. Mais l'on doit distinguer plusieurs niveaux : celui des reines ou devisantes, celui des protagonistes féminines des nouvelles, celui de l'auteur qui résume sa nouvelle dans la « fronte »<sup>2</sup> et parfois celui des personnages ou des autres narrateurs qui réagissent. Il y a parfois contradiction entre la « fronte » écrite par l'auteur, la protagoniste féminine et la devisante, nous le verrons.

2 Il faut d'abord parler du discours misogyne ambiant sur les femmes, dont Boccace se fait l'écho, à travers les devisantes ou certains personnages de son récit. Les femmes seraient inférieures aux hommes (opinion venue de la *Politique* d'Aristote), elles seraient plus

faibles charnellement et ne pourraient résister aux tentations de la chair, du côté des « femmine » plutôt que des « donne »<sup>3</sup>, faciles à tenter, vénales ou intéressées ; ou encore soumises, et réservées, recluses dans leurs maisons et soumises à l'autorité des maris, des frères ou des pères. Citons Boccace dans le proème : « Elles gardent, craintives et honteuses, en leur sein délicat, les amoureuses flammes encloses, flammes secrètes (...) brimées de surcroît par les volontés, les caprices, les ordres enfin, d'un père, d'une mère, d'un frère ou d'un mari, elles demeurent la plupart du temps recluses dans le cadre étroit de leur chambre » (proème, p. 35<sup>4</sup>). Boccace dénonce cet état de fait et se fait le défenseur des femmes, en tout cas c'est ce qui ressort du contraste entre ce discours dominant et les protagonistes de ses nouvelles. On peut relever qu'il dénonce entre les lignes un abus de pouvoir masculin et qu'il nous montre les « résistances »<sup>5</sup> des femmes face à cette situation.

- 3 Si l'on prend la définition du pouvoir chez le sociologue Max Weber, c'est une combinaison de puissance, autorité et direction<sup>6</sup>. Les femmes n'ont pas la puissance chez Boccace, mais nous allons voir qu'elles peuvent donner une direction et qu'elles ont une autorité au sens où elles incarnent une légitimité, des valeurs symboliques ou exemplaires, telle sera en partie notre définition de l'autorité.
- 4 Le discours sur les femmes est souvent ambigu dans le *Décameron*. Dans la fameuse nouvelle de l'âne battu (IX, 9), métaphore de la femme qu'il faut battre quand elle ne fait pas ce que son maître lui demande, la reine Emilia relaie ce discours misogyne de l'époque de Boccace : « si l'on considère d'un esprit sain l'ordre des choses, on reconnaîtra fort aisément que l'universelle multitude des femmes se voit par la Nature, par les coutumes et par les lois, soumise aux hommes, et qu'elles doivent se comporter et se gouverner selon le discernement de ceux-ci. C'est pourquoi toute femme qui veut trouver quiétude, consolation, repos, auprès des hommes dont elle dépend, doit être humble, patiente et obéissante, et bien sûr honnête ; c'est là le trésor spécial et souverain de toute dame sage. (...) c'est donc des hommes que nous devons, en les honorant parfaitement, être sujettes ; et celle qui se départ de cette règle, j'estime qu'elle mérite non seulement une grave répréhension, mais même un âpre châtiment ». « Toutes les femmes ...qui se laissent aller à dépasser un peu trop les bornes, il faut bien le bâton qui les

punisse ; et pour soutenir la vertu des autres, afin qu'elles ne se laissent pas entraîner, il leur faut le bâton qui les soutienne et qui les épouvante. », p. 781-783<sup>7</sup>.

- 5 Face à ce discours ambiant très dégradant vis à vis des femmes, il y a des espaces que les « femmes » ou les « dames » semblent conquérir dans le *Décameron* de Boccace, malgré une société qui les cantonne à une seule place (à la maison). Les femmes acquièrent une autorité, en rétablissant une injustice ou en imposant une nouvelle légitimité (la dame qui reprend le roi de France, Zinevra) ou en ayant une liberté de conscience, qui inclut le choix du plaisir, celui de son mari ou d'un amant. Ce choix s'effectue bien souvent dans la sphère intime. Dans de rares cas, ces choix et cette liberté peuvent avoir un effet sur la société toute entière (seul cas de madonna Filippa qui arrive à faire changer les lois : l'autorité légitime devient légale). Mais ils peuvent aussi mener à la mort (choisie ou non : Ghismonda, Lisabetta) après une résistance héroïque : défier l'autorité masculine en imposant la sienne a parfois un prix très cher à payer. Il faut bien comprendre que dans la mentalité de l'époque, les femmes ne décident pas seules de leur destin, qu'elles sont parfois le « patrimoine » de leurs frères ou de leur mari et qu'une femme prise en flagrant délit d'adultère, ou même seulement suspectée d'adultère, encourt la peine de mort (Zinevra, madonna Filippa)<sup>8</sup>. Nous allons développer tous ces exemples.
- 6 La violence faite à l'égard des femmes est grande et c'est pourquoi, semble-t-il, Boccace s'intéresse à leur cas, à leurs pensées, leurs souffrances intimes, comme il l'avait déjà fait dans *Elegia di madonna Fiammetta*. Ainsi dès l'introduction du *Décameron*, les dames revendiquent le droit au plaisir : « Aussi, quand il vous plaira, emmenons nos servantes, confions à notre suite ce qui est opportun, et goûtons, aujourd'hui en ce lieu et demain en cet autre, l'allégresse et les jeux que peut offrir le temps présent »<sup>9</sup>, p. 52.
- 7 Voyons sous quelle forme les femmes conquièrent un espace d'autonomie ou une autorité. Si l'on prend l'exemple de la marquise de Monferrato (I, 5), cela commence par une déclaration de morale, à savoir qu'une dame doit se garder d'aimer un homme de condition supérieure, contrairement à l'homme qui doit le faire. Si la marquise se garde bien en effet d'aimer un homme de plus haute lignée,

néanmoins elle remet à sa place un plus grand qu'elle, en l'occurrence le roi de France qui pensait profiter de l'absence de son mari pour la séduire. Elle l'invite et retourne la situation en sa faveur grâce à une mise en scène et une parole maîtrisée : elle fait faire un dîner uniquement constitué de gelines pour montrer au roi que toutes les femmes sont faites de la même façon et qu'elle n'est pas différente des autres. « Le roi, à ces mots, saisit fort bien la raison du banquet de gelines ainsi que la vertu cachée sous les paroles ; il s'aperçut qu'avec une telle dame se répandre en discours serait peine perdue, et que la force n'était pas de mise : ainsi, de même qu'il s'était inconsidérément enflammé pour elle, tout aussi sagement lui fallait-il pour son honneur éteindre un feu si mal conçu. Et cessant de la plaisanter davantage, car il craignait ses réparties, il dîna désormais hors de toute espérance », p.90<sup>10</sup>. Le récit insiste sur le fait que c'est une « dame » (« il fit la veille prévenir la dame », « la dame répondit gaiement », « l'honorer en dame valeureuse », « la dame qui lui fit grand fête ») et non une « femme » (« donna » et non « femmina »), ce qui souligne sa valeur et sa vertu. Elle a le pouvoir de la parole, comme l'ont les meilleurs protagonistes du *Décameron*, ceux qui sont « urbani », civilisés<sup>11</sup>. Bien souvent et dans la majeure partie des cas, les « urbani » sont des hommes, florentins en particulier<sup>12</sup>. Mais dans notre nouvelle, il s'agit d'une femme qui sait manier le bon mot et organiser toute une mise en scène pour mettre en déroute le roi de France : c'est elle qui rétablit l'autorité face à un puissant. Contrairement au roi qui est présenté comme quelqu'un de potentiellement violent et qui va être « remis à sa place », elle incarne une légitimité, des valeurs de droiture et de fidélité.

- 8 De la même façon, la gente dame de Gascogne (I, 9) donne une leçon au roi de Chypre malgré sa position subalterne. En effet elle s'est faite violer par des hommes de l'île et vient demander justice au roi. Celui-ci, dans une apathie complète, est secoué de sa léthargie par cette femme courageuse : « Non, seigneur, je ne viens pas en ta présence dans l'espoir de voir venger l'injure qu'on m'a faite ; en revanche, pour toute réparation, je te supplie de m'enseigner comment tu peux, si j'en crois la rumeur, souffrir celles qui te sont faites, afin que j'apprenne, en m'inspirant de toi, à endurer patiemment la mienne. Ah ! si je le pouvais, Dieu sait de quel gré je t'en ferais don, puisque telle est ton endurance ! ». Le roi, qui jusque-là avait été nonchalant

et fainéant, comme s'il se réveillait de sa torpeur, et en commençant par l'injure faite à cette dame qu'il vengea âprement, s'attacha depuis lors à poursuivre avec une rigueur extrême tout attentat commis contre l'honneur de sa couronne. »<sup>13</sup>.

- 9 Ici encore, c'est une femme bafouée qui, grâce à son discours, va restaurer l'autorité d'un puissant et l'aider à retrouver sa dignité. C'est elle qui transporte les valeurs de justice et qui maîtrise la parole. Dans ces deux exemples, les femmes qui sont apparemment en position de dominées s'avèrent être garantes de l'autorité, face à des gouvernants dépassés et indignes de leur rôle.
- 10 Continuons à voir comment les femmes, qui ne sont pas toujours les protagonistes désignées dans la « fronte » des nouvelles, sont les véritables actrices des nouvelles de Boccace, prennent leur revanche sur le pouvoir masculin, parfois destructeur à leur égard. C'est le cas de Zinevra (II, 9). La « fronte » indique un homme comme protagoniste, Bernabò da Genova qui est son mari et qui ne lui fait pas confiance. Il est berné par un autre homme, Ambrogiuolo, qui lui dit que toutes les femmes sont infidèles et qui lui fait croire que la sienne ne vaut pas mieux. Pourtant Zinevra ne cède pas à ses avances et il s'introduit dans sa chambre par l'intermédiaire d'une caisse truquée, pouvant ainsi décrire la chambre et donner un détail physique de Zinevra (un grain de beauté sous le sein gauche qu'il a aperçu en soulevant les couvertures quand Zinevra dormait). De plus, ce menteur vole des effets personnels de Zinevra. Son discours est très misogyne et reflète bien la mentalité de l'époque, ainsi : « J'ai toujours entendu dire de l'homme qu'entre tous les mortels c'était le plus noble animal que Dieu eût créé, et qu'ensuite venait la femme. Mais l'homme, comme on le croit de manière générale et comme on le voit à ses œuvres, est plus parfait ; et puisque sa perfection est plus grande il doit forcément posséder une plus grande fermeté : de fait il la possède, parce que les femmes sont universellement plus changeantes, ce que l'on pourrait démontrer par de nombreux arguments naturels que je n'entends pas développer pour le moment. », p. 217<sup>14</sup>. Le mari de Zinevra essaie de défendre sa femme : « je soutiens que lorsqu'elles sont sages les femmes ont un souci tel de leur honneur qu'elles montrent, pour le préserver, plus de force que les hommes »<sup>15</sup>. Mais malgré cette défense, il laisse son ami la mettre à l'épreuve en faisant un contrat et en mettant en jeu de

l'argent ; et quand ce dernier lui parle du grain de beauté, il n'hésite pas à la condamner à mort en envoyant un serviteur la tuer sans miséricorde. Le valet est apitoyé (comme dans le conte de Blanche Neige) et la dame disparaît dans des terres lointaines, déguisée en matelot sous le nom de Sicurano. Grâce à sa valeur, elle obtient les faveurs du sultan d'Alexandrie qui l'envoie comme capitaine de la garde à Acri où se trouve un rassemblement de marchands. Là, elle va pouvoir rétablir la vérité, confondre Ambrogiuolo, grâce à l'autorité du sultan qui lui fait entière confiance et l'honore au plus haut point quand il apprend que c'est une femme. On peut noter qu'elle a dû se travestir et emprunter les prérogatives des hommes pour défendre sa cause et rétablir la justice et la vérité, alors que lorsque l'affaire du meurtre de sa femme s'était ébruitée, Bernabò n'avait été que blâmé ! Zinevra incarne une autorité au sens encore une fois où elle incarne des valeurs de droiture et de fidélité qu'elle défend grâce à son astuce et son intelligence, elle obtient réparation d'Ambrogiuolo, le fait condamner et décide de pardonner à son mari.

- 11 Mais celle qui arrive à légitimer son autorité au point qu'elle devienne légale et s'applique dans la société, et pas seulement dans la sphère privée de son histoire, c'est madonna Filippa (VI, 7). En effet, celle-ci est surprise en flagrant délit d'adultère, mais lorsqu'elle se trouve devant le juge de Prato, elle fait une intervention très digne dans laquelle elle maîtrise à la perfection la parole, qualité de l'*urbanus* que nous avons déjà observée chez nos trois protagonistes. Madonna Filippa explique que les lois n'ont pas été faites par tous et en tout cas pas par les femmes. C'est pourquoi elles ne devraient pas s'appliquer aux femmes, qui ne les ont pas approuvées. Dans cette déclaration, elle se fait le porte parole de l'autorité féminine. De plus pour sa défense, elle demande à son mari si elle ne lui a pas toujours donné tout ce qu'il voulait et face à la réponse positive de celui-ci, elle acquiert les bonnes grâces de l'auditoire. Grâce à son discours éloquent, cette protagoniste renverse la situation, se charge d'une autorité et parvient à faire modifier les lois de Prato en faveur des femmes, son autorité devient légale. Voici une partie de son discours : « Les lois doivent être communes à tous et faites avec l'assentiment de ceux qu'elles concernent [...] Loin qu'aucune femme, quand on fit la loi, lui donnât son assentiment, pas une seule ne fut même appelée à le faire : c'est pourquoi l'on peut dire à bon droit de cette loi qu'elle

est mauvaise. [...] Aussi, avant de se disperser, ils amendèrent, encouragés par le podestat, la loi cruelle et délibérèrent de ne l'appliquer désormais qu'aux femmes qui manqueraient à leur mari pour de l'argent », p. 540)<sup>16</sup>. Grâce à la parole, les femmes instaurent une autorité légitime pour rétablir une injustice, une domination masculine abusive. C'est le seul exemple d'autorité qui devient légale, qui est entérinée par la loi ; cela fait penser aux héroïnes antiques que Boccace décrit dans son livre *De mulieribus claris*<sup>17</sup>.

- 12 Voyons maintenant l'espace conquis par les femmes pour le choix de leur mari, chose difficilement concevable dans une société où les femmes sont vues comme une marchandise ou un patrimoine à gérer au mieux par les hommes dans ce qui ressemble à un contrat marchand. L'autorité est à prendre ici au sens de liberté de conscience, libre choix d'aimer et de vivre selon son désir<sup>18</sup>. L'exemple le plus parlant est celui de la nouvelle II, 3 dont la protagoniste n'est même pas nommée dans la « fronte » ; il s'agit d'un abbé qui se trouve être la fille du roi d'Angleterre. Elle est normalement promise au roi d'Ecosse (« très vieux seigneur »), dans ce qui s'appelle un mariage forcé ou de convenances, mais elle sait profiter des circonstances et s'investir d'une autorité nouvelle pour choisir son mari. En effet, sous les traits masculins d'un abbé (autre travestissement, comme si les femmes étaient obligées de se déguiser en homme pour obtenir leur espace), la jeune fille aperçoit Alexandre, jeune homme noble mais ayant perdu ses richesses et s'en éprend : « ce dernier était bien jeune encore, très beau de sa personne et de visage, et il avait, plus que nul autre, de la distinction, de l'agrément et de belles manières. Aussi plut-il merveilleusement à l'abbé dès le premier regard, lui causant un plaisir si grand que rien jusque-là ne lui en avait fait éprouver de semblable », p. 129<sup>19</sup>. Puis le hasard fait qu'ils doivent dormir dans la même chambre d'auberge, alors l'abbé en profite pour dévoiler sa véritable nature au jeune homme. Ainsi : « Dieu m'envoie l'occasion de satisfaire à mes désirs ; si je ne la saisis pas, il se pourrait que je n'en retrouve pas de semblable avant longtemps [...] et s'empressant d'ôter la chemise dont il était revêtu, il prit la main d'Alexandre et la porta sur sa poitrine<sup>20</sup> [...] Alexandre, posant la main sur la poitrine de l'abbé, y trouva deux tétins rondelets, fermes et délicats » (p. 131)<sup>21</sup>. L'abbé qui n'est autre que notre dame met bien en avant son amour, né comme un coup de

foudre et sa volonté et sa détermination à concrétiser cette force amoureuse en relation durable de mariage : « C'est pourquoi j'ai résolu que c'est toi que je veux avant tout autre pour mari »<sup>22</sup>. La dame acquiert donc par amour une autorité, celle de la liberté de conscience, du libre choix en défiant l'autorité paternelle (qui est aussi celle d'un roi). C'est elle qui prend la décision d'épouser Alexandre, elle le choisit, elle s'investit d'une autorité pour l'épouser (c'est un abbé) puis par la suite, elle met le pape devant le fait accompli et affirme son choix haut et fort tout en le légitimant par la volonté de Dieu. Le choix du mari s'effectue donc ainsi par la dame, volonté liée à son désir. Il faut dire que c'est la fille du roi d'Angleterre et qu'elle a les moyens de son choix, contrairement à d'autres, comme par exemple Lisabetta qui ne peut choisir l'homme qu'elle aime, car elle ne pourra lutter contre l'autorité de ses frères. En effet, cet espace d'autonomie ou liberté de conscience pour choisir un mari, ou parfois un amant, nous le verrons, est parfois bloqué par le père ou les frères, l'autorité masculine.

- 13 Mais prenons encore un exemple de femme qui élit un homme pour mari et qui fait tout ce qui est en son pouvoir pour l'obtenir. Il s'agit de Giletta (III, 9), fille du médecin du comte de Rossiglione et amoureuse du fils du comte. Cette fois la jeune fille n'est pas d'une lignée supérieure à celle de l'homme qu'elle a choisi, et cela pose un problème, car pour l'obtenir elle va devoir se plier à maints stratagèmes. Tout d'abord c'est son art de médecin qui lui permet de demander le fils du comte en récompense. « Monseigneur, lui répondit-elle, j'ai donc gagné Bertram de Roussillon que dès mon enfance j'ai commencé d'aimer, et que j'aime, depuis, d'un amour souverain », p. 326<sup>23</sup>. Cette fois l'autorité est féminine, imposée à un homme, et cela choque et déplaît à celui-ci (« Est-ce donc vous, monseigneur, qui voulez m'accorder à une femme médecin ? À Dieu plaise que je prenne jamais une pareille épouse ! », p. 327<sup>24</sup>), ce qui est rarement le cas dans le *Décameron*. Elle va devoir gagner la confiance de ses sujets, donner de l'argent à une femme dont il est amoureux, prendre la place de cette jeune femme dans sa chambre, tomber enceinte et lui donner des jumeaux mâles, pour pouvoir correspondre aux conditions qu'il avait édictées. Même si c'est la femme qui impose sa volonté, elle doit encore se soumettre à bien des épreuves avant d'être acceptée par celui qu'elle a choisi. Si

Boccace nous montre ce point de vue, c'est pour mettre en valeur l'autorité de la femme et sa grande détermination, en l'occurrence contre celui qu'elle aime et contre les préjugés. Comme Griselda, elle doit se soumettre aux volontés du comte, mais à la différence près qu'elle choisit celui qu'elle aime grâce à son art de médecin et son astuce qui lui confèrent une autorité<sup>25</sup>.

- 14 Parlons maintenant de l'espace du désir que la femme se crée dans le *Décameron*, car c'est un besoin naturel que Boccace met en avant dans l'introduction à la quatrième journée, avec la nouvelle des oies, mais parfois ambigu car le discours ambiant sur le désir des femmes est négatif : appétit désordonné (II, 10), chair faible. Les dames qui ne sont pas heureuses revendiquent le droit d'avoir un amant si elles sont mal mariées, ou celui d'avoir un homme si elles n'en ont pas : il s'agit encore de liberté de conscience et de choix intime, cet aspect de l'autorité que nous avons déjà vu. Ce désir est parfois bloqué par l'autorité masculine ou non, mais dans les deux cas, les dames revendiquent leur statut positif de femme (« femmina » contre « donna »<sup>26</sup>), ce qui est nouveau dans le *Décameron*.
- 15 Bartolomea (II, 10), kidnappée par Paganin de la mer, y trouve son compte car elle était mal mariée à messire Ricciardo di Chizinca ; et quand celui-ci essaye de la récupérer, elle lui dit :

c'est qu'il me semble être ici la femme de Paganin, tandis qu'il me semblait à Pise être votre bagasse, quand je songe aux phases de lune et aux quadratures de géométrie par lesquelles il nous fallait passer, vous et moi, pour conjoindre nos planètes ; alors qu'ici Paganin me tient toute la nuit dans ses bras, qu'il m'étreint, qu'il me mord, et quant à sa manière de m'assaisonner, que Dieu vous le dise pour moi ! », p. 237<sup>27</sup>.

- 16 Dans cet exemple, la femme choisit de quitter son mari pour un homme qui lui donne du plaisir. Le ton est trivial, Boccace allant du ton le plus élevé au ton le plus bas dans son récit. Elle brave l'autorité de son mari pour récupérer son plaisir de femme et le choix de sa vie. D'autres exemples pourraient être cités, comme Béatrice qui choisit Lodovico (VII, 7) ou Peronella (VII, 2) qui prend un amant.
- 17 Pourtant, certaines femmes, comme Ghismonda et Lisabetta, vont mourir de ce choix d'un amant. Sont-elles punies par la société que

Boccace dénonce ? On est fondé à le croire car ce sont de grandes héroïnes et peut-être deux des figures les plus connues du *Décameron*, des femmes ayant une autorité (au sens déjà donné de porteuses de valeurs et d'une liberté de conscience) qui se heurtent à l'autorité abusive des frères ou des pères.

- 18 Ghismonda (IV, 1) a déjà eu un mari, mais il est mort. Elle voit que son père n'est pas prêt de la remarier et qu'il l'aime d'un amour excessif. Elle choisit donc un amant pour éloigner cet amour incestueux, un amant valeureux même s'il n'est pas noble, affirmant ainsi ses prérogatives de femme volontaire et autonome (« elle pensa avoir, si c'était possible, un valeureux amant »<sup>28</sup>). Avec ses instruments de pouvoir, le père jaloux le fait exécuter. Ghismonda affirme son caractère à la fois passionnel et rationnel, ce contrôle d'elle-même qui fait défaut à son père, et explique qu'elle est avant tout une « femme » et qu'elle avait besoin d'un amant pour combler sa nature de jeune femme. C'est Ghismonda qui est en position de force car elle sait aimer et réaliser son propre amour, elle a l'autonomie et la décision qui sont d'habitude des prérogatives masculines, donc l'autorité :

Ce n'est pas au hasard, ainsi que le font bien des femmes, que j'ai choisi Guiscard :... c'est après mûre réflexion que je l'ai fait entrer chez moi ; c'est grâce à une sage et constante prudence, autant de sa part que de la mienne, que j'ai joui si longtemps de l'objet de mon désir », p. 480<sup>29</sup>.

- 19 Elle choisit, assume son choix, remet son père à sa place et n'hésite pas à se donner la mort face au sort terrible réservé à son amant. Elle est porteuse des valeurs d'honnêteté et de droiture qui, ajoutées à la détermination, fondent l'autorité.
- 20 De façon plus subie peut-être, Lisabetta (IV, 5) est soumise à la loi impitoyable du mariage forcé. Ses frères ont une sœur comme s'ils possédaient un patrimoine. Pourtant elle décide de choisir pour amant un jeune pisan qui conduit les affaires de ses frères :

Comme il était fort beau de sa personne et vraiment agréable, il advint, après qu'Élisabeth l'eut maintes fois regardé, qu'il commença de lui plaire singulièrement [...] La chose alla bon train, et l'un l'autre

se plaisant également, ils ne tardèrent pas, prenant plus d'assurance, à satisfaire au désir le plus cher de chacun »<sup>30</sup>, p. 391.

- 21 Mais les frères, soi-disant pour l'honneur de leur sœur et couvrir sa honte, décident de tuer le jeune homme. Lisabetta choisit le plaisir, la liberté, l'indépendance, le rêve, que ses frères lui arrachent brutalement en tuant le jeune homme. Par intuition, elle le voit mort en rêve et trouve l'endroit où ses frères l'ont caché, elle détache sa tête et la dépose dans un pot de basilic qu'elle mouille de ses larmes. Lisabetta devient folle et le basilic s'épanouit, symbole de la vie et du désir qui ont été niés violemment par ses frères. Ils vont tuer aussi Lisabetta et l'espace d'autonomie et de plaisir qu'elle s'était créé, puisqu'elle meurt de tristesse. Dans ces deux derniers exemples, quand la dame affirme son autorité, sa liberté de conscience, elle est annihilée par l'autorité masculine abusive et en paye le prix fort.
- 22 Enfin un dernier exemple est intéressant pour montrer l'ambiguïté du discours de Boccace qui reprend le discours dominant pour le dénoncer. C'est ce que nous pensons, même si parfois les différents messages se contredisent entre la « fronte » de la nouvelle, sa résolution et la réaction des narrateurs ou narratrices, qui ne sont pas toujours d'accord entre eux<sup>31</sup>. C'est Alatiel, cette femme superbe (II, 7) qui est kidnappée par huit hommes qui prennent leur plaisir avec elle. On pourrait conclure à la domination violente de la gente masculine, pourtant Alatiel prend conscience d'elle-même et se révèle à la vie à travers le plaisir qu'elle prend librement et qu'elle donne volontairement à ces hommes. Cette belle sarrasine est d'abord objet, donnée en mariage, puis après son naufrage elle commence à devenir sujet, à décider, agir. C'est elle qui prend la décision d'entrer dans le lit de Perdicone :

Après que la dame eut tâté de la chose, elle qui n'avait jusqu'alors jamais su de quelle corne coassaient les hommes, comme repentante de n'avoir pas acquiescé plus tôt aux cajoleries de Perdicone, sans attendre d'être invitée à d'aussi douces nuits, elle s'invita maintes fois d'elle-même non point par ses paroles, puisqu'elle ne savait pas se faire comprendre, mais par ses attitudes<sup>32</sup>.

- 23 Sa grandeur d'âme consiste à ne pas être objet des événements, ne pas les subir. Elle arrive à vivre comme sujet, en s'accrochant à ses

sensations et à son corps, elle est capable de joie et de plaisir. Elle tire le maximum de profit de la situation. Malgré huit hommes et la violence, elle choisit et acquiert ainsi sa propre autorité.

- 24 Chez Boccace, à travers l'analyse de l'histoire des protagonistes féminines des nouvelles, et non pas des résumés succincts des nouvelles (la « fronte ») ou des propos de certains devisants ou personnages, sont mises en avant les femmes qui manifestent de l'indépendance et un esprit d'entreprise pour rétablir une injustice ou pour le choix de leur mari ou d'un amant, malgré l'autorité des pères, frères, maris. On pourrait les comparer aux protagonistes masculins privilégiés par Boccace, les florentins civilisés, notamment car elles ont souvent le pouvoir de la parole, celui de la décision, une capacité d'adaptation et de retourner la situation en leur faveur. D'ailleurs elles se transforment parfois en homme pour le faire et laissent un chemin exemplaire pour les autres, incitées à réagir face aux injustices, aux abandons des hommes. Elles transportent des valeurs d'honnêteté et de droiture et choisissent une liberté de conscience, légitimée par l'amour et le plaisir, même si le risque peut être celui de la mort. Peu d'entre elles réussissent à étendre cette autorité dans la sphère publique, un seul exemple dans tout le *Décameron*. Mais cette image de femmes dynamiques, capables de choisir et d'exercer leur autorité et volonté, contrairement à une autre image traditionnelle de la femme épouse fidèle et silencieuse, constitue un élément fondamental de l'humanisme de Boccace.

## NOTES

---

1 Nous nous référons à l'édition française de BOCCACE, *Le Décaméron*, Folio classique, Gallimard, 2006, traduction de Giovanni Clerico. [« le già dette donne, che queste (novelle) legeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cosa in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno conoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare »], *Decamerone*, Torino, Einaudi, 1987, a cura di V. Branca.

2 Anna FONTES parle des « ruses du texte, aux ambiguïtés qui le traversent et aux rapports complexes qu'il entretient avec ce qu'il est convenu d'appeler l'extratexte » ; « Dans le *Décameron*, chaque nouvelle, présentée comme une entité autonome, nettement séparée des autres, est composée de la

juxtaposition de trois, voire de quatre énoncés de nature différente : la *fronte*, l'intitulé initial qui est censé la résumer ; le *cappello*, l'énoncé idéologique qui exprime le point de vue du devisant ; le récit proprement dit (la "fable") ; le compte rendu – qui n'est pas toujours enregistré – des réactions de la *brigata*, une fois la nouvelle terminée », « Énoncés narratifs et messages idéologiques dans le *Decamerone* », in *Culture et société en Italie du Moyen-Âge à la Renaissance*, CIRRI, Université de la Sorbonne Nouvelle, Hommage à André Rochon, Paris, 1985, p. 47.

3 « Femmes » s'oppose à « dames ».

4 « Esse dentro a' dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascose (..) ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano ».

5 C'est la thèse de Luigi TOTARO dans *Ragioni d'amore : le donne nel Decamerone*, Firenze, University Press, 2005. Face à l'économie marchande de la société, les femmes se créent des espaces de « résistance » à l'autorité masculine.

6 MAX WEBER, *Économie et société*, Plon, (1971), les types de domination, p. 285 et suivantes in Pocket 1995.

7 IX, 9, 3 : « Amabili donne, se con sana mente sarà riguardato l'ordine delle cose, assai leggermente si conoscerà tutta la universal moltitudine delle femine dalla natura e da' costumi e dalle leggi essere agli uomini sottomessa e secondo la discrezione di quegli convenirsi reggere e governare, e però, a ciascuna, che quiete, consolazione e riposo vuole con quegli uomini avere a' quali s'appartiene, dee essere umile, paziente e ubidente oltre all'essere onesta, il che è sommo e spezial tesoro di ciascuna savia. [...] Dunque agli uomini dobbiamo, sommamente onorandogli, soggiacere ; e qual da questo si parte, estimo che degnissima sia non solamente di riprension grave ma d'aspro gastigamento ». « e per ciò a correggere la iniquità di quelle che troppo fuori de' termini posti loro si lasciano andare si conviene il bastone che le punisca ; e a sostentar la virtù dell'altre, che trascorrer non si lascino, si conviene il bastone che le sostenga e che le spaventi. »

8 Vittore BRANCA, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decamerone*, Firenze, Sansoni, 1981.

9 Introduzione giornata prima, 71 : « E per ciò, quando vi paia, prendendo le nostre fanti e con le cose opportune facendoci seguitare, oggi in questo

luogo e domane in quello quella allegrezza e festa prendendo che questo tempo può porgere ».

10 « Il re, udite queste parole, raccolse bene la cagione del convito delle galline e la virtù nascosa nelle parole, e accorsesi che invano con così fatta donna parole si gitterebbono e che forza non v'avea luogo ; per che cosicome disavedutamente acceso s'era di lei, saviamente s'era da spegnere per onor di lui il male concetto fuoco. E senza più motteggiarla, temendo delle sue risposte, fuori d'ogni speranza desinò ».

11 QUINTILIEN *De institutione oratoria*, VI, 3, 17 « Par *urbanitas* on entend un langage où les mots et le ton et l'usage révèlent un goût vraiment propre à la ville et un fond discret de culture empruntée à la fréquentation des gens cultivés, en un mot le contraire de la rusticité ».

12 Sur l'urbanité et le pouvoir de la parole, voir Claude PERRUS, « L'urbanité, horizon et valeur dans le Décaméron », in *La città nel Decameron*, Atti della giornata di studi (16 ottobre 2009), in Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, XXV, p. 27-39. Voir aussi Giorgio Barberi Squarotti, *Il potere della parola*, Studi sul « Decameron », Napoli, Federico e Ardia, 1983.

13 « Signor mio, io non vengo nella tua presenza per vendetta che io attenda della ingiuria che m'è stata fatta ; ma in sodisfacimento di quella ti priego che tu m'insegni come tu sofferi quelle le quali io intendo che ti son fatte, acciò che, da te apparando, io possa pazientemente la mia comportare : la quale, sallo Idio, se io far lo potessi, volentieri te la donerei, poi così buono portatore ne se' ». Il re, infino allora stato tardo e pigro, quasi dal sonno si risvegliasse, cominciando dalla ingiuria fatta a questa donna, la quale agramente vendicò, rigidissimo persecutore divenne di ciascuno che contro allo onore della sua corona alcuna cosa commettesse da indi innanzi ».

14 « Io ho sempre inteso l'uomo essere il più nobile animale che tra' mortali fosse creato da Dio, e appresso la femina ; ma l'uomo, sì come generalmente si crede e vede per opere, è più perfetto ; e avendo più di perfezione, senza alcun fallo dee avere più di fermezza e così ha, per ciò che universalmente le femine sono più mobili e il perché si potrebbe per molte ragioni naturali dimostrare, le quali al presente intendo di lasciare stare. »

15 « Ma quelle che savie sono hanno tanta sollecitudine dello onor loro, che elle diventan forti più che gli uomini ».

16 VI, 7 « le leggi deono esser comuni e fatte con consentimento di coloro a cui toccano [...] non che alcuna donna, quando fatta fu, ci prestasse

consentimento, ma niuna ce ne fu mai chiamata [...] E prima che di quivi si partissono, a ciò confortandogli il podestà, modificarono il crudele statuto e lasciarono che egli s'intendesse solamente per quelle donne le quali per denari a'lor mariti facesser fallo ».

17 Voir *Boccaccio's heroines : power and virtue in Renaissance society*, Margaret FRANKLIN, Aldershot, Burlington, 2006.

18 Voir au sujet de l'amour et du désir *La cornice di amore : studi sul Boccaccio*, Luigi SURDICH, ETS, 1987.

19 « il quale era giovane assai, di persona e di viso bellissimo, e, quanto alcuno altro esser potesse, costumato e piacevole e di bella maniera : il quale maravigliosamente nella prima vista gli piacque quanto mai alcuna altra cosa gli fosse piaciuta »

20 On peut noter que ce geste fort, déterminant dans la relation amoureuse et qui vient de la jeune fille n'est pas sans rappeler celui de Béatrice (une autre de nos protagonistes) qui tient fermes les mains de son amant dans sa chambre, un geste d'autorité qui met les femmes dans une position décisionnelle et maîtresse (VII, 7).

21 « Idio ha mandato tempo ai miei disiri : se io nol prendo, per avventura simile a pezza non mi tornerà [...] e prestamente di dosso una camiscia, ch'avea, cacciata, presa la mano d'Alessandro, e quella sopra il petto si pose [...] Alessandro, posta la mano sopra il petto dell'abate, trovò due poppeline tonde e sode e delicate, non altrimenti che se d'avorio fossero state ».

22 « E per questo io ho diliberato di volere te avanti che alcuno altro per marito ».

23 « Adunque, monsignore, ho io guadagnato Beltramo di Rossiglione, il quale infino nella mia puerizia io cominciai a amare e ho poi sempre sommamente amato ».

24 « Monsignore, dunque mi volete voi dar medica per mogliere ? Già a Dio non piaccia che io sì fatta femina prenda giammai ».

25 Autre forme d'astuce, les « beffe » (les farces, les tours) garantissent aux femmes une plus grande indépendance (forme d'autorité), qu'elles ne pourraient revendiquer autrement. C'est la thèse d'Anna FONTES BARATTO, « La beffa dans le *Décameron* » in *Formes et significations de la beffa dans la littérature italienne de la Renaissance*, CIRRI, Université de La Sorbonne Nouvelle, Paris, 1972.

26 Le mot « femme » s'oppose au mot « dame ». D'habitude le terme « femme » est employé péjorativement par les hommes, ici il est revendiqué comme garant du désir féminin de façon positive par les héroïnes.

27 « E dicovi così, che qui mi pare esser moglie di Paganino e a Pisa mi pareva esser vostra bagascia, pensando che per punti di luna e per isquadri di geometria si convenieno tra voi e me congiugnere i pianeti, dove qui Paganino tutta la notte mi tiene in braccio e strignemi e mordemi, e come egli mi concì Dio vel dica per me ».

28 « Si pensò di volere avere, se esser potesse, occultamente un valoroso amante ».

29 « Guiscardo non per accidente tolsi, come molte fanno, ma con deliberato consiglio elessi innanzi a ogni altro e con avveduto pensiero a me lo'ntrodussi e con savia perseveranza di me e di lui lungamente goduta sono del mio disio ».

30 « il quale, essendo assai bello della persona e leggiadro molto, avendolo più volte Lisabetta guardato, avvenne che egli le cominciò stranamente a piacere » « piacendo l'uno all'altro igualmente, non passò gran tempo che, assicuratisi, fecero di quello che più desiderava ciascuno » IV, 5, 527.

31 Anna FONTES, « Énoncés narratifs et messages idéologiques dans le *Décameron* », art. cit. : « Dans d'autres nouvelles, la distribution des rôles qui se dégage de la *fronte* ne coïncide pas avec les rapports qui s'instaurent entre les personnages dans la fable et dans l'énoncé idéologique du *cappello*. Ce brouillage des rôles est alors la conséquence d'une "lecture" différente de l'histoire, selon que l'accent est mis sur le déroulement de l'intrigue ou sur l'enseignement dont la nouvelle est porteuse aux dires du devisant », p. 53.

32 « senza attendere d'essere a così dolci notti invitata non con le parole, ché non si sapea fare intendere, ma co' fatti ».

## AUTEUR

---

Pascaline Nicou

Université Jean Monnet de Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/084251522>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000371552067>

# Les Reines de l'ombre du règne de Jean II de Castille

Gilles Del Vecchio

DOI : 10.35562/celec.194

Droits d'auteur

CC BY 4.0

## PLAN

---

1. Les reines et la vie politique
    1. 1. Une régence mouvementée
    1. 2. Des alliances stratégiques
    1. 3. Une influence décisive
  2. Le sort des reines dans les chroniques
    2. 1. La sélection des faits
    2. 2. Les traces de la subordination
    2. 3. La force de l'implicite
  3. Les reines : des femmes avant tout
    3. 1. La tradition littéraire
    3. 2. La tradition biblique
    3. 3. La tradition juridique
- Conclusion

## TEXTE

---

- 1 Jean II de Castille régna entre 1406 et 1454 et son règne fut, avec celui de son descendant Henri IV, l'un des plus mouvementés de ce XVe siècle. La situation dont hérite Jean II n'est pas, il faut bien le reconnaître à sa décharge, des plus aisées. La puissance et l'arrogance de la noblesse ne connaissent plus de limites. Les documents historiques qui rendent compte de la complexité de ce règne long de presque un demi-siècle recensent avec précisions les acteurs des faits. Les noms des grands du royaume apparaissent de façon récurrente sous la plume des chroniqueurs de l'époque et des historiens contemporains. Ces personnages historiques incontournables laissent penser que l'histoire de cette première moitié de XVe siècle est en apparence une histoire d'hommes.

Cependant, bien que les historiens consacrent moins de pages aux reines de ce règne agité, l'implication de ces dernières n'est pas sans conséquence. Le règne de Jean II commence par une régence qui propulse sur le devant de la scène politique la reine mère, Catherine de Lancastre. Les rapports tendus entre Castille et Aragon conduisirent à la mise en place d'alliances entre les deux couronnes : l'union entre Jean de Castille et Marie d'Aragon ou encore entre Marie de Castille et Alphonse d'Aragon. Enfin, le second mariage de Jean II avec Isabelle de Portugal porta un coup fatal aux ambitions du favori Álvaro de Luna.

- 2 Je me propose donc de souligner la part d'implication de ces reines dans la vie politique du règne de Jean II et de considérer le sort que les chroniques de l'époque réservent à ces personnages féminins de l'autorité. Les chroniqueurs ne sont pas nécessairement les garants d'une objectivité absolue mais ils présentent l'intérêt d'être contemporains des faits transcrits. Dans notre perspective, il semble fructueux d'analyser l'attitude adoptée par ces témoins privilégiés sur la participation des reines dans la vie politique de la première moitié du XVe siècle. Deux chroniques retiendront notre attention : la *Crónica de Juan II de Castilla* d'Alvar García de Santa María<sup>1</sup>, qui ne couvre pas l'intégralité du règne concerné, et la chronique connue comme la *Crónica del Halconero de Juan II*, de Pedro Carrillo de Huete<sup>2</sup>, qui s'ouvre sur les années où le Roi en personne assume ses fonctions. Les deux textes réunis permettent de disposer d'une vision d'ensemble du règne de Jean II.

## 1. Les reines et la vie politique

### 1. 1. Une régence mouvementée

- 3 Le Roi Henri III avait prévu dans son testament l'éventualité d'un décès prématuré. Toutes les dispositions étaient prises, et ce de façon extrêmement détaillée, pour faire face à une telle situation. La mort du roi, survenue le 25 décembre 1406, transformait le très jeune prince tout juste âgé de quelques mois en nouveau roi de Castille. Selon les dispositions testamentaires du roi défunt, l'infant Ferdinand et la reine Catherine assureraient conjointement la régence. Curieusement, Henri III avait stipulé que l'éducation de Jean serait

assurée par Diego López de Stúñiga, Juan de Velasco et l'Evêque de Carthagène. Catherine de Lancastre accepta pleinement sa responsabilité de régente mais se refusa à confier son enfant aux personnes désignées selon les dernières volontés de son époux. Cette toute première initiative de la reine correspond également à la première crise politique du règne et en dit long sur la ténacité de Catherine qui parvint à ne jamais se séparer de son enfant. Par ailleurs, sa méfiance à l'égard de Ferdinand est révélatrice de sa perspicacité sur le plan politique. Le beau-frère de Catherine était engagé dans la campagne contre les Maures et réclamait des Cortès les fonds indispensables à une telle entreprise. La reine avait envisagé d'accompagner Ferdinand en Andalousie afin de suivre de très près l'évolution des opérations. Cet épisode significatif de la détermination de la reine est recensé au chapitre 22 de la chronique d'Alvar García de Santa María<sup>3</sup>. La reine conservait la charge de réunir les Cortès et d'obtenir, comme en 1408 à Guadalajara<sup>4</sup>, les subsides nécessaires à la guerre. Sa rigueur faisait de la régente une trésorière efficace et soucieuse de la préservation du trésor de la couronne qu'elle refusait de dilapider sans raison valable. La trêve avec les Grenadins fut pour elle l'occasion de réduire le nombre d'hommes en armes sur place et de limiter les dépenses à la charge de la couronne, non sans susciter le mécontentement des premiers intéressés<sup>5</sup>. Catherine est bien consciente de ce que l'entreprise militaire de Ferdinand constitue un gouffre financier dont son fils ne tirera absolument aucun mérite. Alors même que Ferdinand participe au siège d'Antequera, le roi d'Aragon, Martin l'Humain, meurt sans descendance. Ferdinand détourne les quarante-huit millions de maravédis accordés par les Cortès de Valladolid en 1412. Cette somme destinée à la guerre de Grenade permettra en réalité de couvrir les frais relatifs à la candidature de Ferdinand, candidature d'autant plus légitime que le régent de Castille est le neveu du roi aragonais mort sans succession. En 1412, le régent de Castille accède au trône d'Aragon. La reine Catherine de Lancastre avait parfaitement perçu l'ampleur des ambitions de Ferdinand. Elle commettra toutefois une erreur d'analyse en pensant que cette nouvelle situation libérerait Jean II de la tutelle de son oncle. En réalité, il n'en fut rien<sup>6</sup>. Le règne de Ferdinand d'Aragon fut de très courte durée (1412-1416). La reine ne manqua pas d'affirmer son autorité en faisant officiellement savoir à l'Archevêque Rojas, aux grands du Royaume –Velasco, Stúñiga,

Manrique– et à l'ensemble des membres du Conseil qu'elle assumait désormais seule la responsabilité des affaires du royaume. Cependant, les années de régence avaient déjà permis aux Aragonais d'asseoir solidement leur pouvoir. Ferdinand avait nommé à la tête des postes clefs ses collaborateurs les plus fidèles, de sorte que l'administration du royaume était largement favorable aux infants d'Aragon. La régence prend fin sur proposition de l'archevêque de Tolède, Sancho de Rojas, aux Cortès de Madrid en 1419. Le favori Álvaro de Luna, dont nous parlerons d'ici peu, se trouvait déjà aux côtés du monarque. Pour Vicenta Márquez de la Plata et Luis Valero de Bernabé, la régence en solitaire de Catherine donna l'occasion à la reine de prouver ses aptitudes et sa grande prudence<sup>7</sup>. Toutefois, ces mêmes auteurs soulignent également la confiance excessive que la reine plaça en certaines favorites, doña Leonor López et Inés de Torres. Informée des rumeurs relatives à cet état de fait, Catherine réagit fermement en éloignant la première de la cour et en confinant la seconde dans un couvent.

## 1. 2. Des alliances stratégiques

- 4 Les alliances relèvent d'une véritable stratégie dont peut dépendre la survie de l'unité du royaume. Les infants et les infantes à marier sont essentiellement des opportunités de consolidation ou d'accroissement du prestige du royaume, des instruments d'extension de territoires ou des facilitateurs de paix. Selon Didier Lett,

La femme sert les intérêts lignagiers. Elle circule sur les voies tracées par les hommes<sup>8</sup>. [C'est pour cette raison que] [...] très tôt le père trace la voie à sa postérité. Que ce soit pour sceller la paix entre deux familles ou pour les associer dans la distribution réciproque des biens patrimoniaux, il peut fiancer ses enfants impubères<sup>9</sup>.

- 5 Une telle attitude face au mariage s'applique totalement aux familles royales<sup>10</sup>. Les alliances fondées sur la base d'un calcul politique ne constituent nullement une spécificité de ce règne. Toutefois, plus que jamais, les alliances ont permis d'espérer une amélioration des rapports entre clans rivaux ou entre royaumes voisins. L'union de Catherine de Lancastre et d'Henri III de Castille est essentiellement motivée par le besoin impérieux de ramener le calme

au sein du royaume et de légitimer les Trastamare. En effet, le premier roi de cette dynastie, Henri II (1369-1379), accède au trône castillan après avoir organisé l'assassinat de son demi-frère, le roi Pierre I<sup>er</sup>. Si certains groupes nobiliaires virent dans ce tournant radical la possibilité d'un enrichissement certain, d'autres n'acceptèrent jamais l'arrivée sur le trône d'un bâtard qui de surcroît avait assassiné le roi légitime. La discorde autour de la légitimité des Trastamare se poursuivit sous le règne de Jean I (1379-1390). C'est ce monarque qui perçut dans l'alliance de son héritier, le futur Henri III, et de Catherine de Lancastre, la petite-fille du roi assassiné, la possibilité d'apaiser le camp des légitimistes. Cette alliance présentait par ailleurs l'intérêt de rallier à la couronne le Duc de Lancastre qui venait de s'allier à l'ennemi portugais. L'initiative fut couronnée de réussite puisqu'une telle alliance permit de ramener la paix avec l'Angleterre tout en légitimant la descendance Trastamare. Pour Jean-Pierre Jardin, cette reine doit être considérée comme une figure fondatrice de la dynastie :

Parmi les figures fondatrices de la dynastie, ou du moins parmi les reines qui ont apporté un surcroît de légitimité aux Trastamare, il en est une qui conserve un statut particulier, dans la mesure où elle représente l'autre branche de la famille royale, celle que précisément le premier des Trastamare a écartée du trône en assassinant Pierre I<sup>er</sup> : nous voulons parler, bien sûr de Catherine de Lancastre : singulier destin que celui de cette femme qui a épousé le petit-fils de l'assassin de son grand-père<sup>11</sup>.

- 6 Les descendants de Catherine de Lancastre furent également concernés par ces stratégies matrimoniales. Le règne de Jean II est caractérisé par l'affrontement permanent entre les couronnes de Castille et d'Aragon. Les infants d'Aragon étaient les descendants du roi d'Aragon mais n'en demeuraient pas moins de puissants seigneurs de Castille. Le fils aîné Alphonse deviendra roi d'Aragon, de Naples et de Sicile, Jean, en épousant Blanche de Navarre deviendra roi de Navarre à partir de 1425 puis roi d'Aragon à partir de 1458 et jusqu'en 1479, Henri était *Maestre* de Santiago, Sancho, *Maestre* d'Alcántara. Les forces réunies des infants d'Aragon constituaient donc une menace sérieuse pour le royaume de Castille. Les alliances furent perçues comme un possible recours pour apaiser les tensions. C'est

ainsi que Marie d'Aragon, l'une des deux filles de Ferdinand, épousa Jean II de Castille. Le roi du Portugal avait projeté d'unir sa fille Léonor au roi castillan, mais l'Archevêque Rojas se montra, pour d'évidentes raisons stratégiques, plus favorable à une alliance avec l'Aragon. A l'inverse, la sœur de Jean II, une infante également prénommée Marie, devint reine d'Aragon en épousant le 22 avril 1409 le fils aîné de Ferdinand, le futur Alphonse V d'Aragon. L'intérêt pour les Aragonais résidait dans la lignée directe que Marie établissait par rapport à la couronne castillane. Ce chassé-croisé entre royaumes voisins ne régla pourtant pas la question des rivalités. Il faudra attendre la bataille d'Olmedo en 1445 pour qu'un coup décisif soit porté aux aspirations du clan aragonais en Castille. Le rôle des reines dans un tel conflit varia en fonction de la personnalité des infantes. Marie, l'épouse de Jean II de Castille, défendit habilement les intérêts familiaux jusqu'à sa mort en 1445. La guerre initiée avec l'Aragon en 1429 se limita à quelques escarmouches frontalières, grâce, semble-t-il, aux élans pacificateurs de la reine castillane qui n'était autre que la sœur des envahisseurs<sup>12</sup>. De son côté, la reine d'Aragon, fut dans un premier temps exclue des questions politiques du royaume, comme le précise María Jesús Fuente<sup>13</sup>. C'est en fait l'éloignement d'Alphonse V qui va conférer à la reine un rôle de premier plan. La conquête de Naples maintint le roi en dehors de son royaume pendant la plus grande partie de son règne. La reine allait ainsi devenir un interlocuteur privilégié pour les grands du royaume et un intermédiaire incontournable. Attentive aux besoins de son époux, elle suit à la lettre ses instructions, réunit les Cortès, rassemble les fonds nécessaires à l'entreprise armée d'Alphonse. Le relais assumé par la reine Marie permit de préserver l'autorité royale du monarque aragonais malgré son absence. Malgré un dévouement sans bornes, la reine ne figure même pas dans le testament du roi. La sœur de Jean II a largement prouvé son attachement au groupe familial :

Alors que la femme d'Alphonse V défend les intérêts de son mari et de ses beaux-frères chaque fois qu'ils sont mis en danger [...], la femme de Jean II reste fidèle à sa famille d'origine et ne prend jamais le parti de son mari, bien au contraire : son opposition au connétable de Castille et à sa politique est à ce point évidente que l'on a pu avancer que sa mort était due à un empoisonnement commandité par Álvaro de Luna<sup>14</sup>.

- 7 C'est à nouveau Luna que l'on retrouve derrière le second mariage de Jean II. Le projet du monarque castillan d'envisager une alliance avec la France ne prit jamais forme compte tenu des tractations secrètes que le favori menait avec le royaume du Portugal. Le connétable sut par la suite convaincre le roi de l'intérêt d'une telle alliance. Le roi de Castille épousa donc en secondes noces Isabelle de Portugal en 1447.

### **1. 3. Une influence décisive**

- 8 La présence de Luna auprès du roi dès le plus jeune âge de ce dernier explique le degré de confiance établi entre les deux hommes. Luna s'était fixé pour objectif la création d'un gouvernement monarchique dont il serait la clé. Très rapidement, l'action de Luna allait susciter de vives réactions. L'ascension de Luna est véritablement fulgurante. Le favori obtient dès 1422 le titre de connétable de Castille. Ce privilège n'est pas sans irriter les grands du royaume qui considèrent que Luna consolide de la sorte son prestige et son pouvoir et que son influence auprès du monarque est telle que ce dernier agit sous le contrôle du favori. En 1425, une ligue se met en place contre le favori perçu comme une menace par les grandes familles du royaume et comme un frein à leurs ambitions par les infants d'Aragon. La ligue est dotée d'un pouvoir considérable puisqu'elle compte sur le soutien armé du royaume d'Aragon et même de Navarre étant donné que l'infant don Juan en est désormais le monarque. Cette supériorité militaire oblige Jean II à accepter une médiation connue comme la *concordia de Valladolid* (1427). Cet accord débouche sur le bannissement de Luna. Toutefois, le manque d'autorité du monarque ne faisait que déplacer le problème. Jean II recevait l'influence des infants d'Aragon, à tel point que les grands du royaume favorables au départ de Luna en arrivèrent à réclamer son retour. De 1432 à 1437, l'opposition nobiliaire ne se manifesta pratiquement pas. Cette période vit s'accroître le pouvoir de Luna. La politique de favoritisme à laquelle il se livra ne manqua pas d'attiser la rancœur de la noblesse dont un important secteur, dirigé par Pedro de Manrique, Fadrique Enríquez et Pedro de Stuñiga, se soulevait contre lui. Commencèrent alors huit ans de guerre civile pendant lesquels le favori s'employa ouvertement à consolider son emprise sur le pouvoir de la couronne. L'emprisonnement de l'*adelantado* Pedro Manrique sert de détonateur à une nouvelle vague d'agitation. Si bien qu'entre 1438 et 1439, les

opposants de Luna reçoivent à nouveau l'appui des infants et s'emparent de Valladolid. Par le traité de Tordesillas, Jean II négocie avec les rebelles et l'accord de Castronuño condamne Luna à un second bannissement.

- 9 Ce n'est qu'en 1445 que la menace des infants d'Aragon cesse de planer sur la Castille, après la bataille d'Olmedo. Toutefois, l'influence de Luna n'en était pas pour autant diminuée. Les excès commis par Álvaro de Luna amenèrent les nobles à réagir en créant une ligue en 1449 dont le but avoué était le renversement du favori.
- 10 C'est finalement la nouvelle reine de Castille qui va obtenir ce que ni les infants d'Aragon ni les nobles castillans furent capables d'obtenir. En effet, la nouvelle épouse de Jean II voit d'un très mauvais œil la forte influence de Luna sur le roi. En 1448, tout juste un an après la célébration du mariage, Luna commet une erreur décisive en voulant impressionner la reine lors d'une réception fastueuse sur ses propres terres. L'effet obtenu fut inverse à l'objectif espéré. En découvrant l'excessive puissance du favori qu'elle n'appréciait déjà pas, la reine devint le pire ennemi du connétable<sup>15</sup>. Elle sut profiter en 1450 du soulèvement de la ville de Tolède, écrasée par les impôts, pour mener campagne contre le favori. A partir de 1451, Luna se montrait incapable de rétablir l'ordre en Castille. La rumeur publique le rendait coupable de tous les maux du royaume. En 1453, la reine obtint de Jean II la signature de l'ordre de détention de Luna. Álvaro de Luna fut publiquement exécuté à Valladolid le 3 juin 1453. L'influence de la reine est unanimement reconnue.
- 11 Nous venons de le rappeler, les reines du règne de Jean II ont littéralement fait l'histoire. Il reste à présent à repérer la trace de leur implication dans les chroniques antérieurement mentionnées.

## **2. Le sort des reines dans les chroniques**

### **2. 1. La sélection des faits**

- 12 Rappelons en premier lieu que la chronique de Pedro Carrillo de Huete ne couvre pas les toutes dernières années du règne de Jean II.

L'intervention de la reine Isabelle de Portugal, dont l'habileté politique et l'obstination provoquèrent la chute tant attendue de Luna, est par la force des choses, absente de cette chronique.

- 13 Le texte, en revanche, rapporte effectivement les va-et-vient permanents entre les royaumes d'Aragon et de Castille, à la fois opposés sur le champ de bataille et proches par les alliances établies entre les deux couronnes. Les rencontres et les échanges entre le roi de Castille et sa sœur, la reine d'Aragon, sont recensés par le chroniqueur. Toutefois, l'impression qui prédomine est que le chroniqueur se propose de limiter la portée de ces actes dont l'initiative revient le plus souvent à la reine d'Aragon. C'est ainsi que les rencontres sont mentionnées et datées avec précision, mais sans jamais livrer la teneur de ces échanges ni leurs éventuelles conséquences. A aucun moment le chroniqueur ne souhaite souligner la volonté pacificatrice de la reine Marie en 1429. Son intervention est réduite à une simple rencontre sans plus de précision : « Jeudi 25 juillet 1429 [...], la reine Marie d'Aragon, sœur de notre Roi Jean de Castille, se mit en route [...]. Cette dernière partit mécontente et sans savoir obtenu de réponse ; elle revint à Calatayud où se trouvait son époux, le roi Alphonse d'Aragon, et le roi Jean de Navarre »<sup>16</sup>.
- 14 Au-delà de l'absence totale d'information sur le contenu de l'entretien entre frère et sœur, le retour de la reine auprès de son époux, tel qu'il est exposé dans la chronique, laisse supposer une instrumentalisation de la reine au service de la cause aragonaise. L'attitude est récurrente chez ce chroniqueur, et ce à tel point que les reines se transforment en simples repères généalogiques dont on retrace les déplacements et que l'on s'applique à situer dans l'espace et dans le temps : « [...] se rendit alors sur place la reine mère Léonore d'Aragon, épouse du roi Ferdinand, mère des rois d'Aragon et de Navarre et belle-mère du roi de Castille »<sup>17</sup>.

## 2. 2. Les traces de la subordination

- 15 Alvar García de Santa María, dans sa chronique, associe davantage la reine Catherine à des actes effectifs. Toutefois, aucune des interventions de la reine ne se prête à l'exaltation de qualités dans le domaine de l'art de gouverner. Le lecteur décèle bien quelques formules valorisantes dont le choix relève davantage de la convention

que de l'admiration sincère. La reine Catherine est présentée comme une reine de « *noble condición, e muy casta* » au chapitre 9 et comme une femme de « *gran bondad e discreción* » au chapitre 22. La référence à la chasteté dans ce contexte révèle clairement que la reine est davantage perçue comme un idéal féminin stéréotypé que comme l'incarnation d'une autorité politique.

- 16 Si la reine Catherine agit, elle n'est pas pour autant libérée de la subordination masculine dont la trace est perceptible tout au long du texte. En premier lieu parce que son statut de régente est ordonné, codifié, encadré par les dernières volontés du roi Henri III. Les années qui s'écoulent entre la mort de son époux et la prise de fonctions effective de Jean II ne sont que le prolongement du règne d'Henri III. La régence de Catherine n'est acceptable que par la volonté du roi défunt. De surcroît, Henri III jugea opportun de ne pas confier l'exclusivité de la régence à la reine et imposa à son épouse de partager la tâche avec son frère Ferdinand. Régner reste, dans les représentations mentales, une responsabilité masculine. L'infant Ferdinand apporte de la sorte une caution indispensable à la reconnaissance de l'autorité de la reine<sup>18</sup>.
- 17 Chaque intervention de la reine est présentée dans la chronique comme un acte partagé, dont le sujet n'est presque jamais la reine. Les décisions sont ainsi attribuées à « *los [...] señores Reyna e Infante* » (p. 43, 45, 46, 47, 48), à « *el [...] señor Infante con la [...] señora Reina* » (p. 43), à « *la Reyna e el Infante* » (p. 88, p. 109, 221, 222). Il arrive que l'action soit exclusivement attribuée à la reine comme dans l'exemple qui suit : « *La [...] Reine répondit qu'elle reconnaissait et promettait de respecter [...] l'intégralité de ce qui figurait dans les clauses dudit testament.* »<sup>19</sup> (p. 47). En réalité, l'exemple n'est en aucun cas le reflet d'une certaine autonomie de la reine. En effet, il s'agit là d'un discours préétabli, conventionnel et totalement codifié qui s'impose à la reine et conjointement à Ferdinand. Le seul domaine dans lequel Catherine de Lancastre évolue de façon nettement plus autonome concerne la question de la garde du roi. Elle se détache, dans ce cas, de son beau-frère et de la volonté de son mari. Toutefois, ses agissements en tant que reine réclament tout de même une caution masculine incontournable. C'est la raison pour laquelle, lorsqu'elle intervient sur ce sujet, elle n'apparaît que très rarement dans la chronique comme simple « *Reine* », mais bien davantage en tant que « *Reine mère du Roi* ».

» (p. 43, 44, 49, 50, 51, 55, 56, 73, 86) et ce jusqu'au chapitre 23 qui révèle l'accord financier qui met fin au conflit. Le chapitre 9, qui relate l'intervention des procureurs favorables à la requête de Catherine de Lancastre, est le seul à se référer à la reine en tant que telle (*Reina* p. 50, 52, 53 ; *señora Reina* p. 51, 52, 53 ; voire *Reina doña Catalina* p. 52, 54). En dehors de ce contexte de soutien, le substantif « reine » traduit davantage une carence et il semble très significatif que, lorsque le chroniqueur transcrit les réponses de Juan de Velasco et de López de Estúñiga, les références aux liens maternels disparaissent du texte : « [...] il nous semble inadmissible de ne respecter le testament que dans la mesure où cela convient à la reine. »<sup>20</sup> (p. 53). Velasco et Estúñiga cherchent clairement à fragiliser la reine dans sa démarche, et l'absence de référence à une autorité masculine associée à la régente, qu'il s'agisse du frère du roi défunt ou de son fils, va précisément dans ce sens. Pour être reconnue comme souveraine en action et pas exclusivement comme souveraine en puissance, Catherine de Lancastre doit être associée à une autorité masculine<sup>21</sup>.

## 2. 3. La force de l'implicite

18 Par le testament élaboré par Henri III, le roi confie à son épouse une mission transitoire destinée à assurer la paix au sein du royaume jusqu'à la majorité de Jean II. Aussi bien la reine que l'infant Ferdinand durent prêter serment et s'engager de la sorte à respecter scrupuleusement la volonté du roi dans l'intérêt du royaume de Castille (chapitre 7). Toutes ces précautions sont liées au caractère provisoire de la situation. Ces dispositions ne laissent que peu d'initiative aux régents car ils n'ont pas vocation à régner et n'accèdent à de telles responsabilités qu'accidentellement. Leur mission est donc principalement de faire respecter la volonté du dernier roi avant que ne prenne le relais le monarque suivant. Or, la toute première décision de la reine Catherine est de vouloir garder le jeune roi tout juste âgé de quelques mois. Rien de plus légitime que la volonté de cette mère de ne pas s'éloigner du nourrisson qu'elle vient tout récemment de mettre au monde. Elle obtiendra d'ailleurs en la matière le soutien de certaines voix influentes. Il n'en demeure pas moins que cette première initiative est présentée dans la chronique comme un refus délibéré de ne pas respecter scrupuleusement la

volonté du roi : « Après lecture du testament [...], elle affirma que son intention était d'y contrevenir [...] »<sup>22</sup> (p. 43). Cette réaction purement maternelle se transforme en véritable crise politique. Les arguments qu'elle avance ne sont pas ceux d'une reine mais ceux d'une mère : « Et la reine mère affirma qu'elle entendait appliquer ledit testament, exception faite des instructions relatives à l'éducation de son fils le Roi [...] parce qu'elle seule l'avait mis au monde et qu'il était le fruit de ses entrailles. »<sup>23</sup> (p. 44). L'ampleur de la crise ainsi amorcée suggère qu'il y a incompatibilité entre le rôle de la mère et la mission de la régente qui se montre incapable de respecter la volonté du roi. Le chroniqueur ne manque pas de signaler le danger que représente une telle insubordination : « [...] cela pourrait desservir grandement le roi et être préjudiciable pour le Royaume. »<sup>24</sup> (p. 50). La tournure concessive que nous découvrons au chapitre 9 sous la plume du chroniqueur (« [...] malgré les nombreux discours qu'on lui adressa à ce sujet, rien ne parvint à la faire revenir sur sa décision »<sup>25</sup>, p. 52) suggère l'obstination d'une femme qui, en s'enfermant dans sa fonction de mère, compromet sa légitimité en tant que reine.

- 19 Parmi les missions qui incombent aux gouvernants, l'une d'entre elles est plus que toute autre étroitement assimilée à l'autorité masculine : la guerre. La reine aura beau réunir de nombreuses qualités, elle n'est pas censée avoir sur le champ de bataille l'efficacité d'un roi ou d'un infant. Cette carence fait que la reine ne peut pas constituer, aux yeux du chroniqueur, un double féminin du roi. Catherine en avait très probablement conscience à en juger par sa volonté maintes fois répétée de suivre Ferdinand sur le terrain des opérations : « [...] elle souhaitait aller avec lui à la guerre »<sup>26</sup> (p. 61) ; « [...] la Reine dit qu'elle voulait aller à la guerre »<sup>27</sup> (p. 85) ; « [...] elle voulait se rendre avec l'Infant à la guerre »<sup>28</sup> (p. 86) ; « Une trêve fut établie afin que la reine pût rester aux côtés de son fils » (p. 87). L'inconstance de la reine est ainsi mise en avant. Cette souveraine, déterminée à désobéir au roi pour rester auprès de son fils, cette souveraine à l'origine d'une crise politique apparemment sans issue, manifeste à présent sa volonté de s'éloigner du jeune Jean II pour suivre l'infant dans ses campagnes. Par ailleurs, le « vouloir faire » affirmé par la reine n'est, en définitive, que le reflet d'une incapacité à véritablement « pouvoir faire ».

- 20 Le partage du royaume entre les deux régents offre au chroniqueur une nouvelle occasion de ternir le prestige de Catherine de Lancastre. Le projet prévoit de confier la Castille à cette dernière et l'Andalousie à l'Infant. Le chroniqueur précise : « Et l'infant, sur ce point, démontra qu'il ne souhaitait autre chose que la parité. »<sup>29</sup> (p. 86). Ferdinand, à la lecture de ce passage, fait preuve d'une grande modération et affiche une volonté marquée de parvenir à un compromis acceptable. Considérons à présent ce que dit de la souveraine le chroniqueur: « Et la Reine ne s'accommodait pas de cela [...] »<sup>30</sup> (p. 86). Il fait planer ainsi sur le personnage de Catherine de Lancastre l'ombre d'un défaut terrible, un péché souvent considéré comme étant à l'origine de l'ensemble des péchés : la cupidité.
- 21 En prenant le parti de souligner l'obstination qui pousse la mère de Jean II à ne pas suivre les instructions du roi, en mettant en évidence la fragilité de cette dernière sur le plan militaire et en suggérant sa tendance à la cupidité, le chroniqueur ne fait manifestement pas le choix de mettre en valeur la régente de Castille. Faisons en sorte de trouver les raisons de cette réticence.

### 3. Les reines : des femmes avant tout

- 22 Si les chroniqueurs sont des témoins des événements qu'ils rapportent, ils ont également été formés dans le contexte qu'ils décrivent. Or, le regard que portent les auteurs du XVe siècle sur la femme n'est pas forcément à son avantage. Il serait excessif d'affirmer que le courant misogyne constitue l'unique mode de pensée de la période. Il existe bien des œuvres favorables aux femmes dont l'objectif est de recenser les cas les plus vertueux afin qu'ils servent de modèles de comportement. Álvaro de Luna, encore lui, est d'ailleurs l'auteur d'une œuvre de ce genre, le *Libro de las virtuosas e claras mugeres*, récemment édité par Julio Vélez-Sainz<sup>31</sup>. Toutefois, à y regarder de près, aucune reine historique de Castille n'intègre cette longue galerie de portraits moraux. La vision de la femme est fortement conditionnée par la tradition littéraire, la tradition biblique et la tradition juridique.

### 3. 1. La tradition littéraire

- 23 Le XVe siècle, période d'élaboration des chroniques considérées, est caractérisé par une orientation résolument misogyne qui peut trouver une explication dans les excès suggérés auparavant par l'amour courtois à l'origine d'un chaos moral intolérable.

[...] dans la mesure où il rompt avec la légalité inhérente au mariage, cet amour se colore d'éléments sulfureux : le couple ainsi formé, qui se passe du mariage, ne peut être qu'un couple infernal, et un amour qui ne serait que platonique ne peut échapper au péché d'intention, lequel péché, dans la casuistique chrétienne, est aussi grave que le péché par acte<sup>32</sup>.

- 24 Par réaction à ce qui put être considéré comme un cas dangereux de dérive, le courant antiféministe se réaffirme avec vigueur entre les XIIe et XIVe siècles, lorsque le courant courtois est à son apogée. Ce mouvement amorcé se consolide au XVe siècle comme le signale Michael Gerli :

Au XVe siècle, [...], la dérive païenne que subit le catholicisme au travers de l'amour courtois fut, selon de nombreux penseurs, l'origine d'un chaos moral [...]. Il n'est pas surprenant que, [...] dès lors que la fusion entre l'érotisme et la religion ou encore entre la dame et Dieu atteint son paroxysme, commence à se développer un courant littéraire organisé et parallèle dans lequel se met en place un personnage féminin négatif stéréotypé [...]. Pour l'Archiprêtre de Talavera, chapelain de Jean II et témoin de l'atmosphère extrêmement érotisée de sa cour, la femme n'est pas un dieu, mais une harpie loquace qui tourmente l'homme<sup>33</sup>.

- 25 Martínez de Toledo, contemporain de nos chroniqueurs, s'inscrit clairement dans cette perspective misogyne. La question qui se pose est de savoir si le statut de reine est susceptible de mettre la femme à l'abri de l'agressivité de l'auteur. Il n'en est strictement rien. Au contraire, le tout premier *exemplum* intégré par Martínez de Toledo dans la rubrique consacrée aux dangers que représente la femme est précisément l'exemple d'une reine<sup>34</sup>. Si le statut de reine ne change rien, c'est que « le débat entre partisans et adversaires de la femme ne s'intéresse pas à la femme en tant qu'entité sociale, mais plutôt à

son existence morale [...]»<sup>35</sup>. En quelques lignes, l'auteur nous présente une reine, qualifiée dans un premier temps de « très vertueuse », qui considère que la femme qui cède à l'homme par intérêt est particulièrement vile. Elle répète la même chose à qui veut l'entendre, à tel point qu'un de ses sujets entreprend de la mettre à l'épreuve. Il lui demande si elle céderait à l'homme qui lui offrirait un bijou, sans succès. Il reformule la même question en envisageant un prétendant susceptible d'offrir une ville, sans plus de succès. Il finit toutefois par ébranler les grands principes de la reine qui admet qu'elle ne résisterait pas à la perspective de devenir impératrice. Très rapidement cette reine « très vertueuse » du début de l'*exemplum* devient une « mauvaise femme » dans les dernières lignes<sup>36</sup>. La démonstration en est faite, la reine n'est pas plus honnête que les autres femmes puisque les défauts qui l'habitent, en l'occurrence la cupidité et l'orgueil, sont inhérents à sa nature de femme. La diffusion de ces textes ne pouvait manquer d'influencer grandement l'imaginaire des contemporains. Il y a bien là une attitude misogyne, dans la mesure où les défauts attribués à la reine ne découlent pas de sa personnalité mais sont attribués à des mécanismes de comportement propres aux femmes. « Il y a des hommes, tous différents, et face à eux, ce type unique, cette synthèse, la Femme. En analyser une suffit pour connaître le groupe, et toutes les nuances physiques, psychologiques, sociales ne sont qu'illusion d'optique ; tout en elles est nature, et s'y résume »<sup>37</sup>. Il existe une catégorie de vices à l'état latent chez les femmes, qui, lorsqu'ils se manifestent chez certaines d'entre elles, s'expliquent par la nature féminine de celles-ci et doivent donc être considérés comme naturels. Bien souvent, les auteurs se limitent à une réexploitation systématique d'arguments issus d'une tradition antiféministe qui elle-même prenait appui sur les maximes d'auteurs anciens ou sur la veine parémiologique.

### 3. 2. La tradition biblique

- 26 Fortement attaché au principe de l'Autorité, le Moyen-âge ne manqua pas de recourir également au texte biblique afin d'apporter aux diverses démonstrations écrites une caution solide. La tradition judéo-chrétienne exigeait la subordination de la femme à l'homme et, de ce point de vue, le livre de la Genèse apporte des arguments de

poids. Eve est à l'origine de la perte de l'humanité et reste étroitement associée à la tentation et au péché. Elle doit assumer la responsabilité de l'expulsion du paradis terrestre dans lequel la vie était harmonieuse. Il n'échappe pas aux détracteurs de la femme que le texte biblique fournit des arguments de choix pour des démonstrations visant à établir que la femme ne peut éviter le péché. Tant qu'Eve ne fait pas son apparition dans la *Genèse*, l'harmonie est totale puisque « Dieu créa l'homme à son image » (*Genèse* 1, 27). Dieu se montre d'ailleurs pleinement satisfait de sa création : « Dieu vit tout ce qu'il avait fait. Et voici que cela était très bon » (*Genèse* 1, 31). Toutefois, cette harmonie ne sera que de courte durée, et c'est à la femme que revient la pleine responsabilité de cette rupture : « La femme vit que l'arbre était bon à manger, qu'il était agréable aux yeux, et qu'il était, cet arbre, désirable pour acquérir l'intelligence. Elle prit de son fruit et mangea, elle en donna aussi à son mari qui était avec elle, et il mangea » (*Genèse* 3, 6). En quelques mots, toute la faiblesse de la femme est mise en évidence. Elle se laisse aller à l'orgueil en aspirant à plus de clairvoyance, elle n'oppose pas la moindre résistance à la tentation, elle se laisse séduire par ce qui est beau, elle désobéit en toute connaissance de cause et entraîne Adam dans son sillage. La responsabilité est donc écrasante et la tradition littéraire ne se privera pas d'exploiter de telles faiblesses. Il est d'ailleurs caractéristique que l'Archiprêtre de Talavera s'applique à associer systématiquement ses personnages féminins aux péchés capitaux.

27 Pour saint Augustin, la femme est une tentatrice, une épouse et une mère. Dans chacune de ses trois fonctions, elle est instrumentalisée et donc subordonnée à quelqu'un d'autre : au Diable dans son rôle de tentatrice, au mari dans son rôle d'épouse et à Dieu dans son rôle de mère. C'est également sur le texte de la *Genèse* que saint Augustin prend appui pour démontrer l'inévitable subordination de la femme à l'homme.

### **3. 3. La tradition juridique**

28 La deuxième Partie du code juridique élaboré du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle définit les responsabilités de chacun en fonction de son statut social. Sont ainsi codifiés les comportements qui doivent être adoptés par rapport au roi, mais également ceux que le roi doit adopter vis-à-vis

de ses sujets ou de son entourage proche. Le cas de la reine figure en bonne place. Voici ce qui en est dit :

Notre loi veut qu'une fois célébré, le mariage ne puisse être dissous sinon pour des raisons bien déterminées, comme il est exposé dans la quatrième partie de ce livre. C'est pourquoi le roi doit veiller à ce que la femme avec laquelle il entend se marier possède quatre qualités. La première, qu'elle soit de bon lignage ; la deuxième, qu'elle soit belle ; la troisième, qu'elle ait de bonnes mœurs ; la quatrième, qu'elle soit riche. En effet, plus elle sera de haute naissance, plus il s'en trouvera honoré, et plus les enfants qu'il aura d'elle seront honorés et considérés. Item, plus elle sera belle, plus il l'aimera et plus les enfants qu'il aura d'elle seront beaux et bien faits, ce qui convient beaucoup aux enfants de rois, qui doivent être ainsi faits qu'ils se distinguent des autres par leur belle apparence. Et meilleures seront ses mœurs, plus elle fera sa joie et mieux elle saura défendre l'honneur de son mari et le sien. Item, plus elle sera riche, plus le roi, sa descendance, et même le pays où il vit en tireront profit. [...] Et s'il n'en trouvait point de semblable, qu'il veille à ce qu'elle soit de bon lignage et qu'elle ait de bonnes mœurs ; car les biens qui s'ensuivent demeurent à jamais dans sa descendance, tandis que beauté et richesse passent plus vite. C'est pourquoi le roi qui n'y veillerait point fauterait contre lui-même et contre son lignage, deux fautes dont le roi doit grandement se garder<sup>38</sup>.

La loi suivante apporte quelques précisions complémentaires :

Le roi doit aimer la reine, sa femme, pour trois raisons. La première, parce que notre loi veut que le roi et la reine, en se mariant, ne fassent plus qu'un, de sorte qu'ils ne peuvent être séparés, si ce n'est par la mort ou pour d'autres raisons avérées, comme le commande notre sainte Église ; la deuxième, parce qu'en droit, elle doit être sa seule compagne dans les joies et les plaisirs, de même qu'elle doit prendre part à ses peines et ses tracas ; la troisième, pour que la descendance qu'il aura ou qu'il espère avoir d'elle lui succède après sa mort. Il doit aussi l'honorer pour trois raisons. La première, parce qu'elle et lui ne faisant qu'un, plus elle sera honorée, plus il en sera honoré lui-même ; la deuxième, parce que plus il l'honorera, plus elle aura de raisons de toujours vouloir son bien et son honneur ; la troisième, parce que si elle est honorée, les enfants qu'il aura d'elle seront eux-mêmes plus honorés et plus nobles. Il doit aussi veiller sur elle pour trois raisons. La première, parce qu'il doit avoir une

seule femme, selon la loi divine, c'est pourquoi il doit veiller sur elle afin d'en tirer le meilleur profit et de ne pas la perdre ; la deuxième raison pour laquelle il doit veiller sur elle, c'est afin de ne pas dire, ni faire, ni laisser faire contre elle de chose inconsidérée, ni de donner lieu à ce qu'elle en fasse elle-même ; la troisième raison pour laquelle il doit veiller de près sur elle, c'est pour être certain que les enfants qui sortiront d'elle seront les siens. Ainsi, le roi qui honorera, aimera sa femme et veillera sur elle de la sorte, sera aimé, honoré et respecté par elle et donnera, par-là même, un bon exemple à tous les hommes de son pays<sup>39</sup>.

- 29 Les deux lois reproduites ci-dessus ne sont que la transcription officielle d'une longue tradition visant à affirmer la subordination de la reine par rapport à la personne du roi. Quatre qualités sont exigibles pour la souveraine : l'excellence du lignage, la beauté, les bonnes manières et la richesse. Toutefois, le texte ne fait aucune référence à quelque responsabilité politique que ce soit. Les concepteurs du texte admettent volontiers qu'il est difficile de réunir ces quatre points en une même femme. C'est pourquoi ils hiérarchisent ces qualités en précisant que, si la beauté et la richesse restent optionnelles, l'excellence du lignage et la bonne éducation sont absolument incontournables. Ce qui traduit avec force la subordination totale de la reine au roi, c'est que les qualités exigées pour être reine sont systématiquement considérées dans la perspective de ce qu'elles peuvent apporter au roi. La reproduction systématique de la même construction syntaxique le révèle de façon limpide :

En effet, plus elle sera de haute naissance, plus il s'en trouvera honoré, et plus les enfants qu'il aura d'elle seront honorés et considérés. Item, plus elle sera belle, plus il l'aimera et plus les enfants qu'il aura d'elle seront beaux et bien faits, ce qui convient beaucoup aux enfants de rois [...]. Et meilleures seront ses mœurs, plus elle fera sa joie et mieux elle saura défendre l'honneur de son mari et le sien. Item, plus elle sera riche, plus le roi, sa descendance, et même le pays où il vit en tireront profit<sup>40</sup>.

- 30 Les bénéfices pour le roi sont évidents : le lignage prestigieux de la reine grandit l'honneur du roi ; la beauté de la reine assure une belle

descendance au roi ; les bonnes manières de la reine préservent l'honneur du roi ; la richesse de la reine lui est tout autant bénéfique.

- 31 La loi II, citée ci-dessus, détermine les obligations du roi par rapport à son épouse. Il revient au roi, selon le code juridique, d'aimer, d'honorer et de protéger la reine. Ce programme qui sert de titre à la loi II semble particulièrement favorable à la souveraine. En fait, on doit y déceler le poids considérable de la religion (« [...] parce que notre loi veut que le roi et la reine, en se mariant, ne fassent plus qu'un, de sorte qu'ils ne peuvent être séparés [...] »<sup>41</sup>), la préoccupation permanente pour la viabilité de la lignée (« [...] si elle est honorée, les enfants qu'il aura d'elle seront eux-mêmes plus honorés et plus nobles [...] »<sup>42</sup>), l'obsession pour l'honneur (« [...] plus elle sera honorée, plus il en sera honoré lui-même »<sup>43</sup>). Malgré un titre qui se propose d'exposer les obligations du roi, le texte dérive facilement vers des obligations qui incombent à la reine (« [...] elle doit prendre part à ses peines et ses tracas »<sup>44</sup>). La conclusion de la loi est sans appel : le respect de ces principes de la part du roi va dans le sens de ses propres intérêts (« Ainsi, le roi qui honorera, aimera sa femme et veillera sur elle de la sorte, sera aimé, honoré et respecté par elle [...] »<sup>45</sup>). La reine n'est, en définitive, qu'une extension de la personne du roi comme le signale Reyna Pastor<sup>46</sup>.

## Conclusion

- 32 Les reines du règne de Jean II ont su démontrer qu'elles étaient pleinement impliquées dans les affaires politiques de leur temps. Catherine de Lancastre s'oppose aux décisions du roi défunt afin de conserver la garde de son fils. Elle accepte et assume la régence du royaume et sait parfaitement faire preuve de méfiance à l'égard de son beau-frère dont elle redoute l'ambition. Elle est disposée à le suivre sur le champ de bataille et se montre soucieuse de préserver le trésor royal. La reine d'Aragon, Marie de Castille, se révèle être un représentant loyal et efficace en l'absence du roi Alphonse. La reine de Castille, Marie d'Aragon, intervient en personne pour éviter l'affrontement entre les royaumes voisins. La seconde épouse de Jean II obtient du roi ce que la noblesse, malgré ses ligues incessantes, aura été incapable d'obtenir. A ce titre, toutes ces reines ont agi avec de réelles capacités de gouvernance. Si la subordination au roi reste

manifeste, il n'en demeure pas moins vrai que ces reines ont partiellement écrit l'histoire de la Castille et de l'Aragon.

- 33 Le traitement que leur réserve les chroniqueurs peut, de ce point de vue, paraître totalement injuste. Aussi bien par la sélection drastique des actes dont ces reines sont responsables que par le traitement formel qui leur est réservé, les chroniqueurs expriment davantage le regard que porte la société médiévale sur les femmes que la véritable implication de ces personnages historiques. Les reines ont beau rendre la justice, assumer l'administration du royaume, maintenir l'ordre et imposer leur autorité, cela ne change rien aux réticences ressenties à l'égard de ces femmes de pouvoir. En effet, tout le problème réside bien dans ce qui aux yeux de certains chroniqueurs constitue une anomalie. Dans certains cas, « s'appuyant sur une tradition littéraire [...] ces chroniques cherchent à démontrer le caractère néfaste, pour le royaume et, partant, pour la société tout entière, du rôle que pouvaient jouer les femmes lorsqu'elles accédaient aux plus hautes responsabilités de gouvernement »<sup>47</sup>. C'est peut-être ce qui explique le silence des chroniqueurs qui préfèrent ne pas s'étendre sur l'exercice de ce qu'il conviendrait de reconnaître comme un véritable pouvoir féminin. Ils préfèrent de loin cantonner la reine à sa fonction de génératrice de lignée, fonction qu'ils lui concèdent d'autant plus volontiers que la concurrence en la matière est inexistante. Lorsque la reine assume véritablement une forme de pouvoir en son nom, elle ne suscite finalement que peu d'intérêt auprès des chroniqueurs. Si les chroniques consacrent davantage d'espace textuel à la reine Catherine, ce n'est certainement pas qu'elle inspire un plus grand respect, mais simplement que les circonstances de la régence l'exposent plus longuement sur l'échiquier politique de son temps. En outre, ses démarches déterminées pour conserver la garde de l'enfant roi la situent dans un rôle de mère plus que de reine. Elle n'entre donc nullement en concurrence avec les représentants masculins du pouvoir. Pérez de Guzmán a également fait le choix d'accorder à cette reine une attention qu'il n'a pas jugé bon de consacrer aux autres. En effet, la reine Catherine de Lancastre est le seul portrait féminin intégré dans les célèbres *Generaciones y semblanzas*<sup>48</sup>. Et quel portrait ! Une dizaine de lignes à peine, pas un mot sur la participation de la reine aux affaires du royaumes, un reproche sur la dépendance de la reine

vis-à-vis des favoris, une rapide généalogie et un bref portrait peu flatteur qui donne à la reine des allures d'homme. Ce point semble tenir à cœur à cet auteur pour lequel « si la Castille va vers sa fin, c'est notamment parce que les nobles chevaliers acceptent le gouvernement des femmes »<sup>49</sup>.

## NOTES

---

- 1 Alvar GARCÍA DE SANTA MARÍA, *Crónica de Juan II de Castilla*, Edición de Juan de Mata Carriazo y Arroquia, Madrid, Real Academia de Historia, 1982.
- 2 Pedro CARRILLO DE HUETE, *Crónica del Halconero de Juan II*, Edición y estudio por Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa Calpe, 2006.
- 3 Alvar García de Santa María, *op. cit.* p. 85-87.
- 4 *Ibid.*, p. 199.
- 5 *Ibid.*, p. 243.
- 6 Pedro ANDRÉS PORRAS ARBOLEDAS, *Juan II rey de Castilla y León*, Somonte-Cenero, Ediciones Trea, 2009, p. 56.
- 7 Vicenta MÁRQUEZ DE LA PLATA y Luis VALERO DE BERNABÉ, *Reinas Medievales Españolas*, Cuenca, Alderabán, 2008, p. 285.
- 8 Didier LETT, « Les épouses dans l'aristocratie anglo-normande des XIe-XIIe siècles », in *Le mariage au Moyen Âge*, Actes du colloque de Montferrand 3 mai 1997, Universités de Clermont-Ferrand II et Lyon III C.H.E.C. et C.H.E.L., p. 15-27 (18).
- 9 Alain MOLINIER, « Nourrir, éduquer et transmettre », in *Histoire des pères et de la paternité*, sous la direction de Jean DELUMEAU et Daniel ROCHE, Préface de Jean Delumeau, Paris, Larousse, 1990, p. 95-120 (116).
- 10 Le roi Henri III affirmait dans son testament ses volontés concernant le mariage de sa fille Marie, futur reine d'Aragon : Alvar GARCIA DE SANTA MARIA, *op. cit.*, p. 35.
- 11 Jean-Pierre JARDIN, « Le rôle politique des femmes dans la dynastie Trastamare », *e-spania* [en ligne], 1 juin 2006, mis en ligne le 17 juillet 2010, URL : <http://e-spania.revues.org/322>, 02 juin 2011, paragraphe 8.
- 12 « Une fois encore, alors que le 2 juillet [1429] les deux armées se trouvaient déjà en ordre de bataille, la reine Marie s'interposa [...] afin de

réclamer [...] la fin de la mobilisation » : [« De nuevo, cuando el 2 de julio [de 1429] ya estaban ambos ejércitos en orden de batalla, se interpuso la reina María [...] para pedir [...] el cese de la movilización »], Pedro Andrés PORRAS ARBOLEDAS, *Juan II rey de Castilla y León (1406-1454)*, ed. cit., p. 136.

13 María Jesús FUENTE, *Reinas medievales en los reinos hispánicos*, Madrid, La esfera de los libros, 2003, p. 347.

14 Jean-Pierre JARDIN, art. cit., paragraphe 28.

15 « Ils franchirent alors les cols pour se rendre à Escalona où le connétable reçut avec faste le couple royal : [...] don Álvaro souhaitait plaire au roi et impressionner la nouvelle reine. [...] Il est possible que don Álvaro ait provoqué l'inverse de ce qu'il espérait, car la jeune souveraine put pleinement découvrir le pouvoir de son ennemi [...] » : [« Entonces cruzaron los puertos para ir a Escalona, donde el condestable agasajó a la pareja real: [...] don Álvaro estaba interesado en agradar al rey e impresionar a la nueva reina. [...]. Tal vez don Álvaro provocó el efecto contrario al que pretendía, pues la joven soberana pudo darse cuenta cabal del poder de su enemigo [...]»], Pedro Andrés PORRAS ARBOLEDAS, *op. cit.* p. 241.

16 « Jueves a veinte e çinco días de julio, año de mill et quatroçientos e nueve años [...], partió la rreyna doña María de Aragón, hermana de nuestro señor el Rey don Jhoan de Castilla, e partió con ella el cardenal de Fox [...]. La cual partió descontenta, e sin nenguna rrespuesta; e tornóse a Calatayud, donde estaba su marido el rrey don Alfonso de Aragón, e el rrey don Juan de Navarra. », Pedro Carrillo de Huete, *op. cit.* p. 40.

17 « [...] vino allí la rreyna vieja doña Leonor de Aragón, muger del rrey don Fernando, madre de los rreyes de Aragón e de Navarra, e suegra del Rey de Castilla. », *ibid.* p. 41.

18 Alvar GARCÍA DE SANTA MARÍA, *op. cit.* p. 33.

19 « La [...] señora Reyna respondió que jurava e prometía [...] todo lo contenido en las dichas clausulas de la dicha Ley e testamento [...] »

20 « [...] empero a nos paresçe que es muy grand sinrazón en no se conplir el testamento del Rey salvo en lo que plaze a la dicha señora Reyna. »

21 Corinne Mencé-Caster en fait la démonstration à propos de la reine Didon dans son article « De l'amour et du pouvoir politique féminin dans *l'Histoire d'Espagne* », *e-spania* [en ligne], 1 juin 2006, mis en ligne le 2 avril 2008, URL : <http://e-spania.revues.org/337>.

22 « El dicho testamento leído [...], dixo que ella lo entendía contradizezir [...] ».

23 « E la dicha Reyna madre dixo que en todo entendía complir el dicho testamento, salvo en la criança del dicho Rey su hijo [...] pues lo pariera e saliera de las entranañs de su vientre ».

24 « [...] podría venir muy grand deservicio al Rey e grand daño al Reyno ».

25 « [...] desto que dicho avía no la pudieron sacar, maguer que muchas cosas le replicaron sobre ello ».

26 « [...] con él avía de yr a la guerra ».

27 « [...] dixo la Reyna que quería yr a la guerra ».

28 « [...] ella quería ir con el Infante a la guerra ».

29 « E en esta parte mostró [el infante] que no quería sino ygualdad ».

30 « E la Reyna no se contentava con esto [...] ».

31 Álvaro DE LUNA, *Libro de las virtuosas e claras mugeres*, Edición de Julio Vélez-Sainz, Madrid, Cátedra, 2009.

32 Jean MARKALE, *L'amour courtois ou le couple infernal*, Paris, Editions Imago, 1987, p. 69-70.

33 « En el siglo XV, [...], la paganización del catolicismo en el amor cortés creó para muchos pensadores un caos de valores [...]. No es de extrañar [...] que a partir del momento de mayor identificación del erotismo con la religión y la dama con Dios comience a desarrollarse una concertada corriente literaria paralela en que se formula un estereotipo femenino negativo [...]. Para el Arcipreste de Talavera, capellán de don Juan II y testigo al ambiente hipererotizado de su corte, la mujer no es un dios, sino una arpía locuaz que atormenta al hombre. », Michael GERLI, « La religión de amor y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV », in *Hispanic Review*, 49 / 1, p. 81.

34 André Le Chapelain avait déjà tranché la question en ces termes : « Il n'y a pas une femme, fût-elle illustre par sa naissance ou par ses hautes charges, fût-elle très riche, dont l'argent ne puisse rompre la pudeur et que ne puisse séduire un homme cousu d'or, aussi vil et aussi humble soit-il ; aucune femme ne se trouve jamais assez riche, de même qu'un ivrogne n'estime jamais avoir assez bu ; et même si la terre et les eaux étaient particulièrement entièrement transformée en or, elles pourraient difficilement apaiser la cupidité d'une femme.

Toutes les femmes, d'ailleurs, ne sont pas seulement avares de nature ; elles sont aussi curieuses et médisent de leurs pareilles ; elles sont voraces, esclaves de leur ventre, volages, inconstantes dans leurs paroles, désobéissantes, rebelles aux interdits ; elles sont souillées par le péché d'orgueil et elles convoitent la vaine gloire ; elles sont menteuses, intempérantes, bavardes, elles ne respectent aucun secret ; elles sont luxurieuses à l'extrême, portées à tous les vices et elles n'ont enfin aucune affection véritable pour les hommes. » André LE CHAPELAIN, *Traité de l'amour courtois*, Le Mesnil sur l'Estrée, Klincksieck, 1974, p. 196.

35 « el debate de pro- y anti-feminismo no se ocupa de la mujer como entidad social, sino de su existencia moral [...]. », Jacob ORNSTEIN, « La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana », in *Revista de Filología Hispánica*, III / 1, 1941, p. 232.

36 ALFONSO MARTÍNEZ DE TOLEDO, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Edición de Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1998, p. 146-147.

37 Mireille DOTTIN-ORSINI, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993, p. 29.

38 Ley I. Quales cosas deue el Rey catar en su casamiento. Casamiento es cosa que, según nuestra ley, después que es fecho, non se puede partir si non por razones señaladas, así como se muestra en la quarta partida deste libro. E por ende debe el Rey catar que aquella con quien casasse aya en sí quatro cosas. La primera, que venga de buen linaje. La segunda, que sea fermosa. La tercera, que sea bien acostumbrada. La quarta, que sea rica. Ca en quanto ella de mejor linaje fuesse, tanto será el mas honrado porende, e los fijos que della oviere, serán mas fermosos y apuestos, lo que conviene mucho a los fijos de los Reyes, que sean tales que parezcan bien entre los otros omes. E quanto de mejores costumbres fuere, tanto mayores plazerres rescibira della, e sabra mejor guardar la honrra de su marido, e de si misma. Otrosi, quanto mas rica fuere, tanto mayor pro verna ende al Rey, e al linaje que della oviere, e avn a la tierra do fuere. [...] E si tal non la pudiere fallar, cate que sea de buen linaje, e de buenas costumbres. Ca los bienes que se siguen destos dos, fincan siempre en el linaje, que della descende. Mas la fermosura, e la riqueza, pasan mas de ligero. Onde el Rey que así non lo catasse, erraria en si mismo, e en su linaje, que son dos yerros, de que se deue mucho guardar todo Rey. », *Las Siete Partidas*, Glosadas por el Licenciado Gregorio López, Segunda Partida, Título VI, Ley I, Madrid, Boletín Oficial del Estado, 1985. La traduction est consultable sur le site e.spainia.

39 Ley II. Como el Rey deue amar, e honrra, e guardar a su mujer. Amar deue el Rey a la Reyna, su mujer, por tres razones. La primera, porque el e ella por casamiento según nuestra ley son como vna cosa, de manera que se non pueden partir, si non por muerte, o por otras cosas ciertas, segund manda santa iglesia. La segunda, porque ella solamente, deue ser segund derecho, su compañera en los sabores e en los plazerres. Otrosi ella ha de ser su aparquera en los pesares, e en los cuidados. La tercera, porque el linaje que della ha, o espera auer, que finque en su lugar después de su muerte. Honrrar la deue otrosi por tres razones. La primera, porque pues ella es vna cosa con el, quanto mas honrrada fuere, tanto es el mas honrrado por ella. La segunda, porque quanto mas la honrrare, tanto aura ella mayor razón de querer siempre su bien, e su honrra. La tercera, porque seyendo ella honrrada, serán los fijos que della ouiere mas honrrados, e mas nobles. E otrosi la deue gaurdar por tres razones. La primera, porque non deue auer mas de a ella segund ley, e porende la deue guardar, que la aya a su pro, e que la non pierda. La segunda razón, porque deue ser guardada es, que non diga nin faga contra ella, nin dexa fazer a otro ninguna cosa, que sea sin razón, ni otrosi de carrera a ella porque lo faga. La tercera razón, porque deue ser mucho guardada es, porque los fijos que della salieren sean mas ciertos. Onde el rey que desta guisa honrrare, e amare, e guardare a su mujer, será el amado, e honrrado, e guardado della, e dara ende buen enxemplo a todos los de su tierra. », *ibid.*, Segunda Partida, Título VI, Ley II.

40 « Ca en quanto ella de mejor linaje fuesse, tanto será el mas honrado porende, e los fijos que della ouiere, serán mas fermosos y apuestos, lo que conviene mucho a los fijos de los Reyes [...]. E quanto de mejores costumbres fuere, tanto mayores plazerres rescibira della, e sabra mejor guardar la honrra de su marido, e de si misma. Otrosi, quanto mas rica fuere, tanto mayor pro verna ende al Rey, e al linaje que della ouiere, e avn a la tierra do fuere. », *ibid.*, Segunda Partida, Título VI, Ley I.

41 «[...] el e ella por casamiento según nuestra ley son como vna cosa, de manera que se non pueden partir [...] ».

42 « [...] porque seyendo ella honrrada, serán los fijos que della ouiere mas honrrados, e mas nobles [...] ».

43 « [...] quanto mas honrrada fuere, tanto es el mas honrrado por ella. »

44 « [...] ella ha de ser su aparquera en los pesares, e en los cuidados ».

45 « Onde el rey que desta guisa honrrare, e amare, e guardare a su mujer, será el amado, e honrrado, e guardado della [...] ».

- 46 Reyna PASTOR, « Para una historia social de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista », in *La condición de la mujer en la Edad Media*, Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984, Madrid, Universidad Complutense, 1986, p. 207.
- 47 Charles GARCIA, « Le pouvoir d'une reine » in *e-spania* [en ligne], 1 juin 2006, mis en ligne le 16 août 2010, URL : <http://e-spania.revues.org/319>, paragraphe 17.
- 48 Fernán PÉREZ DE GUZMÁN, *Generaciones y semblanzas*, Edición y notas de J. Domínguez Bordona, Clásicos Castellanos, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, p. 19.
- 49 Jean-Pierre JARDIN, art. cit., paragraphe 10.

## AUTEUR

---

**Gilles Del Vecchio**

Université Jean Monnet de Saint-Etienne

IDREF : <https://www.idref.fr/073982210>

ISNI : <http://www.isni.org/000000037446146X>

# Henry V de Shakespeare : la Princesse, un article à vendre ?

Michel Arouimi

DOI : 10.35562/celec.195

Droits d'auteur

CC BY 4.0

## TEXTE

---

- 1 Le statut des princesses est en jeu dans *Henry V* de Shakespeare, où sont retracées les manœuvres militaires du jeune roi anglais qui convoite le trône de France. Cette volonté d'expansion se heurte à la loi salique, qui interdit aux descendants par les femmes l'accès à la couronne de France. Henry est en effet le descendant d'une princesse française, mère de son aïeul Edouard III. Son appétit de conquête, qui fait fi de cette loi, emprunte bientôt le masque du désir éprouvé pour Catherine de Valois. Demandée en mariage, cette princesse ne peut pas ne pas accepter l'offre de ce roi. Entre les mains de ce dernier, qui se présente lui-même comme un « boucher », Catherine est réduite aux « articles » du traité scellant la victoire anglaise. Shakespeare suggère en fait le caractère illusoire de la passion d'Henry pour cette princesse, devenue l'objet d'un simple article du traité en question. Ce triste statut répond-il à la misogynie qui inspire la loi salique ? Le mot « article[s] » est employé plusieurs fois dans la dernière scène : d'abord par la reine de France, au sens littéral, puis par le roi qui, dans sa réponse, assimile Catherine aux « articles » du traité<sup>1</sup>. Plus loin, c'est un comte anglais qui emploie ce mot, cette fois au singulier<sup>2</sup>. La symétrie de ces notations (la réplique de la reine et celle du comte délimitent deux suites équivalentes de répliques), mais encore la variation du pluriel et du singulier, n'expriment pas que le rapport des clans présents. La disposition de ces termes révèle un trait peu connu de l'écriture de Shakespeare, enclin à inscrire dans l'espace d'une simple scène, et en suivant un pur instinct poétique, les symboles souvent problématiques des vertus « symphoniques » de son art. La princesse, assimilée à un article, apparaissant comme une allégorie de cet art.

- 2 Avec toutes ses ombres, le mariage de Henry et de Catherine, au-delà de sa valeur historique, remplit une fonction symbolique intéressant une vision du monde, illustrée dans le contenu et dans l'écriture même de ce drame. Les pièces de Shakespeare ont pu être lues, notamment par James Dauphiné et Martin Lings, comme autant d'illustrations dramatiques d'un savoir inspiré par le ou les mythes dits premiers, envisagés comme la clef de l'ordre du monde.
- 3 James Dauphiné souligne en effet l'empreinte, laissée dans le théâtre de Shakespeare, par les mythes néopythagoriciens privilégiant l'idée d'une harmonie première, qui dépend elle-même d'un principe occulte à partir duquel s'ordonne la création : l'Un indivis, sur lequel s'accordent les grandes traditions métaphysiques. Shakespeare avait sans doute connaissance des doctrines occultes en vogue, notamment alchimiques, inspirées par ce système de pensée<sup>3</sup>. Le mariage des quatre éléments, clé de l'alchimie universelle, est l'objet d'une référence thématique redoublée dans *Henry V*. Martin Lings s'est montré attentif aux avatars de « l'union mystique »<sup>4</sup> des contraires, sous l'aspect du masculin et du féminin, dans le théâtre de Shakespeare. La fascination exercée par ce savoir dans l'imagination de Shakespeare serait due à la technique dont résulte le « poème symphonique »<sup>5</sup>. La perfection de la forme textuelle semble d'ailleurs impliquée, sur le mode symbolique, par les motifs (indiqués par Dauphiné<sup>6</sup>) de la « roue » et du « cercle » dont Shakespeare, notamment dans *Henry V*, fait un usage très savant. Mais à l'aube du XVII<sup>e</sup> siècle, l'idéal unitaire dont nous parlions est ébranlé par les découvertes d'un Copernic. Shakespeare lui-même, dans son univers poétique, pressent les failles de cette vision dont le bien fondé, non sans paradoxe, se maintient dans sa pratique poétique. Resterait à déterminer si le dramaturge entérine la désacralisation qui n'a cessé de se confirmer au cours de siècles, ou si ses pièces nous font sentir les dangers qu'elle promet.
- 4 Dans la dernière scène du drame, l'association du soleil et de la lune, dans le discours séducteur de Henry V, renoue avec la mise en avant de l'harmonie première, dans les propos de l'archevêque de Cantorbéry, au premier acte. C'est d'ailleurs avec Cantorbéry que le roi, dans cette même scène, évoque la loi salique. Dans cette scène (V, II), ces propos de la reine de France consacrent le sens quasi mystique du mariage :

Que Dieu qui sait le mieux faire tous les mariages, / Fonde nos  
cœurs en un, nos royaumes en un. / Comme mari et femme, étant  
deux, dans l'amour ne font qu'un, / Qu'il y ait entre nos deux  
royaumes une telle union / Que jamais maffieuse ou jalousie cruelle,  
/ Qui trouble souvent le lit du mariage béni, / Ne se glisse dans le  
contrat de ces royaumes / Pour réduire au divorce leur  
intime alliance<sup>7</sup>.

- 5 Ces mentions de la jalousie et du divorce n'en semblent pas moins questionner le fondement le plus obscur du mythe, autrement dit la dualité néfaste que le mythe aurait pour fonction d'exorciser. Cette scène II de l'acte V qui compte deux scènes, fait d'ailleurs pendant à la scène I de cet acte, où le conflit truculent, fortement teinté de sexualité, qui oppose deux soldats anglais, semble hanter le fameux mariage, dont il serait le revers sur le plan symbolique.
- 6 Dans le discours de la reine, l'image des cœurs unis peut encore se lire comme un écho textuel des propos d'une très vulgaire patronne, épouse de l'un des deux soldats présents dans la première scène de l'acte V. Dans les scènes I et III de l'acte I, les mots prononcés par cette patronne, « cœur », « mari » (« Cher mari, reviens vite chez nous »), de même que la réponse d'un soldat : « Pourquoi diable serions-nous toujours à couteaux tirés<sup>8</sup> », se lisent comme une anticipation négative et triviale des propos de la reine dans l'acte V. La reine de France, de même que Catherine elle-même, qui apparaît sur scène dans l'acte III, peuvent apparaître comme les ombres, ou comme les doubles de cette atroce matrone qui les précède dans ce drame.
- 7 On peut ainsi parler d'une remise en cause du ou des mythes dont l'écriture de ce drame semble être le prétexte. Le Prince ou la Princesse, mais encore leur couple même, incarnent une certaine idée de l'unité, à partir de laquelle s'ordonne la hiérarchie sociale, qui fait l'objet d'une longue réplique de Cantorbéry. Mais l'aura mythique de la Princesse se défait dans certaines répliques du roi Henry. Dans l'acte V, ce dernier n'hésite pas à associer les « belles villes françaises » et « une belle fille de France que je trouve sur mon chemin ». Un peu après, il a ces mots : « la vierge qui barrait le chemin de ma volonté me montrera le chemin de mon désir<sup>9</sup> ». Ces deux répliques encadrent celle du roi de France : « Oui, mon seigneur,

vous [...] voyez à travers un miroir déformant qui change ces villes en une jeune fille ; car toutes sont ceintes de murailles vierges que la guerre n'a jamais forcées<sup>10</sup> ». Ces derniers mots semblent inspirés par une réplique antérieure de Henry, qui évoque le sort des pucelles en parlant à Catherine : « elles ferment toutes les yeux et cèdent, car l'amour est aveugle et violent<sup>11</sup> ».

- 8 Cette association métaphorique de la ville et de la princesse comporte un sens mythique, non moins présent dans l'acte III, dans une longue réplique de Henry qui, dans la scène IV de cet acte, n'a pas encore rencontré Catherine. Le roi envisage la possession de la cité nommée Harfleur. Cette réplique est justement balisée par la répétition des deux termes clefs de cette énigme : « Harfeur » et « l'Enfer » (ou « Leviathan »). La ville et l'enfer sont l'objet de deux mentions, disposées dans une symétrie dont l'axe correspond à ces vers : « Si vos pures jeune filles tombent entre les mains / Du viol lubrique et forcené<sup>12</sup> »... L'idée du viol, si elle révèle par anticipation la vraie nature du rapport de Henry et de Catherine, est encore une question posée au sens unitaire du mythe incarné par les deux protagonistes. Henry prétend vouloir épargner Harfleur qui, « à demi conquise », est sommée de se rendre. Or, la cité de Harfeur, dans cette réplique émaillée de références bibliques, moins remarquables que les références implicites ou quasi explicites à l'Apocalypse dans le texte de cette pièce, paraît assimilée, dans l'imagination de Shakespeare, à la Cité céleste du livre de la Révélation : l'incarnation architecturale de la « Fiancée céleste », autrement dit la sagesse divine... Dans l'acte V, les « murailles » de la virginité de Catherine sont prises d'assaut par un infernal avatar de l'« époux » attendu par la « jeune mariée » qui est l'autre nom de la Cité céleste.
- 9 La princesse Catherine joue donc un rôle majeur dans la remise en cause du mythe unitaire dont Shakespeare rassemble des formes variées, relevant de diverses cultures. Ce syncrétisme n'est sans doute qu'à demi conscient, de même que la symétrie des passages les plus révélateurs. Dans l'acte III, scène VII, un long dialogue entre les princes français se construit autour d'un éloge du cheval du Dauphin, qui « bondit au-dessus du sol comme s'il avait du crin pour entrailles<sup>13</sup> ». Ce « Pégase » aux « narines de feu » est décrit avec le recours aux quatre éléments, « air et feu, et les lourds éléments de la terre et de l'eau n'apparaissent chez lui que dans son

calme patient<sup>14</sup> ». Ce cheval cristallise les interprétations alchimiques du mythe du Verbe, qui se rappelle à notre attention dans la métaphore des langues, appliquée à ce cheval. Or, cette conciliation des éléments contraires n'est que le remède, sur le plan du discours, à la dangereuse rivalité de ces princes, qui se fait jour dans l'évocation de leurs maîtresses. Le Dauphin déclare : « Je préfère avoir mon cheval pour maîtresse », et le Connétable lui répond : « Moi je préfère avoir ma maîtresse pour carne<sup>15</sup> ». Le Dauphin, qui a d'abord fait la louange de la force de son cheval aux entrailles remplies de « crin », répond ainsi au Connétable : « ma maîtresse, elle, ne porte pas de fausse crinière<sup>16</sup> ». La tension s'aggrave, et vers la fin de cette scène, l'évocation des étoiles ne suffit pas à redorer le mythe incarné par le fameux cheval. Or, le portrait de ce dernier trouve un écho dans l'acte IV, scène II, toujours avec l'évocation des quatre éléments. Mais cette fois le différend qui oppose les princes français se déplace dans la guerre livrée aux Anglais, ces Anglais montés sur de « pauvres carnes<sup>17</sup> ». Dans l'acte III, scène VIII, le Dauphin évoquait lui-même les « sales borbiers » survolés par sa monture magique. Ce détail annonce la vision désastreuse des chevaux anglais de l'acte IV, scène II : ces « pauvres carnes » dont les « yeux pâles<sup>18</sup> » évoquent d'ailleurs le cheval « pâle » de l'un des cavaliers de l'Apocalypse...

- 10 Le relais textuel des carnes françaises et de ces carnes anglaises, dans l'ombre du cheval où s'incarne l'aura du Prince, nous découvre les enjeux, mythiques et politiques, du rapport du roi anglais et de Catherine de Valois, dont il fera sa monture.
- 11 Ces carnes anglaises inspirent encore ces mots d'un seigneur français : « Les mots sont impuissants / Pour peindre sur le vif la vie sans vie<sup>19</sup> »... Si ces chevaux partagent malgré tout le sens mythique du « Pégase » du Dauphin, encore évoqué au début de cette scène, cette mention apparemment si anodine des « mots [...] impuissants » rappelle l'assimilation, dans la scène VIII de l'acte III, du Pégase en question et des possibilités de la langue ou des « langues éloquentes<sup>20</sup> ». Le rapport symbolique du cheval et du Verbe (le Verbe divin, autre nom de l'Un) est suggéré dans ce passage, mais encore dans la vision apocalyptique des « carnes anglaises » : on songe aux chevaux qui, dans l'Apocalypse, incarnent le châtement divin, quand le Verbe est trahi par les hommes.

- 12 Le Verbe mythique, désigné en anglais par le mot *Word*, est d'ailleurs tourné en dérision par l'emploi de ce mot dans d'autres scènes de ce drame. Dans cette réplique du seigneur français, les « mots [...] impuissants », même s'ils désignent littéralement le langage humain, sont auréolés d'une ironie secrète à l'égard du Verbe mythique. Cette ironie est plus flagrante dans deux répliques d'un soldat anglais, disposées en symétrie dans l'espace du drame. Shakespeare, dans ces deux répliques sur lesquelles je reviendrai, se livre à un jeu de mots qui rattache au mot « word » les notions de « couple » et de coupure. J'ai étudié ailleurs<sup>21</sup> ces énoncés dans lesquels le mythe du Verbe est l'objet d'une remise en cause, tout aussi décisive que les « entailles si profondes<sup>22</sup> » dont les Français menacent le flanc des carnes anglaises. Sous la plume de Shakespeare, le singulier du mot « incision in their hides » traduirait avec une violence embarrassante le mythe de la scission de l'Un, qui pourrait pourtant donner son sens le plus haut à sa technique de poète architecte.
- 13 Cette défaveur du féminin dont témoignent ces « carnes » (« jade » est un mot féminin) n'est pas étrangère à celle de Catherine, même si celle-ci paraît avoir le beau rôle dans l'acte V. Si le Verbe, défini comme l'Un, s'incarne dans le mariage de Catherine, l'expression « diables incarnés » est employée dans l'acte III, scène II, à propos des femmes. Ces propos peu élogieux, à propos du misérable Falstaff : « Il a dit une fois que le diable l'aurait par les femmes », minent par anticipation le fameux mariage dans l'acte V. Ce double aspect de la vision du mythe se prononce dans bien d'autres passages, qui impliquent en fait le sens pacifique et / ou spirituel de la dualité et son sens violent, plus terrestre. Mais c'est la princesse Catherine qui incarne, par son parler, cette ambiguïté. Dans l'acte V, le roi se déclare « heureux d'entendre cet aveu dans votre bouche dans un anglais boiteux<sup>23</sup> ». L'amour et la boiterie expriment l'ambivalence du mythe, au-delà du lien des deux protagonistes, souligné par les mots « your English ». Un peu après, Henry revient sur le motif, avec des mots qui confirment cette symbolique : « Allez, votre réponse, dans une musique boiteuse, car ta voix est musique, et ton anglais boiteux<sup>24</sup> ». La musique et l'amour, comme l'expression de l'harmonie première ? Mais cette « musique boiteuse », et surtout le couple boiteux formé par Henry et Catherine, incarnent la faille existentielle dont la thérapie serait assurée par le mythe. Shakespeare

effleure ainsi, en particulier dans cette scène, le rapport si mystérieux de l'Unité ou de l'Harmonie première et du langage humain qui, selon l'ésotérisme universel, serait un écho de cette Harmonie. Sans doute les jeux de mots du dramaturge donnent-ils une forme poétique à ce mystère ; mais la nature du rapport des protagonistes échangeant ces répliques jette une ombre sur ce dernier.

- 14 Ce dialogue doit son dynamisme aux problèmes de communication du roi anglais et de Catherine, qui semble feindre de ne pas comprendre les propos du roi Anglais. Or, le sens mythique de ces écueils du langage est bien plus apparent dans la scène V de l'acte III, où Catherine dialogue avec une vieille dame de compagnie, Alice, qui lui donne une leçon d'anglais. Catherine se renseigne sur la traduction en anglais des mots « main », « doigts », « ongles » et « coude ». Elle récapitule cette leçon, avant de s'inquiéter des mots « cou » et « menton ». Félicitée par Alice, Catherine observe : « Je ne doute point d'apprendre par la grâce de Dieu, et en peu de temps <sup>25</sup>. »
- 15 C'est un des rares énoncés de Catherine, écrits en français par Shakespeare, qui soit tout à fait correct. Comme si cette référence à Dieu, même dans une expression convenue, devait nous révéler le sens de cette leçon où, mieux que le rapport des deux langues, le découpage du corps de la Princesse, suggéré par la progression de cette leçon, interprétait le mystère de la scission de l'Un, plus abruptement symbolisée par une foule de détails du texte de ce drame. Le sens le plus violent de cette interprétation n'en est pas moins impliqué par les mots « pied » et « robe » qui, tels que les traduit Alice, sont compris par Catherine comme un écho des expressions argotiques désignant en anglais le sperme et le vagin.
- 16 On peut d'abord interpréter cette méprise, accompagnée de la vive indignation de la Princesse, comme le pressentiment du mariage où elle-même, assimilée à un « article » du futur traité de paix, ne sera plus que l'objet d'un « marché » à la faveur du roi « boucher ». « Ils sont les mots de son mauvais, corruptible, gros, et impudique, et non pour les dames d'honneur d'user. Je ne voudrais prononcer ces mots devant les seigneurs de France pour tout le monde », se récrie Catherine <sup>26</sup>.

- 17 Ce démembrement linguistique du corps féminin, article par article, ne fait qu'annoncer le futur « marché », invalidant le sens mystico-religieux du mariage où la (re)formation de l'Unité première n'échappe pas au souvenir de la violence fondatrice, dont le rôle inspirateur dans le mythe est questionné par Shakespeare. On peut encore songer au mythe d'Osiris et à celui d'Orphée, qui revivent spontanément sous la plume de Shakespeare, plutôt que dans son imagination.
- 18 Cette énigme qui occupe la scène V de l'acte III se renouvelle dans le diptyque formé par les deux scènes de l'acte V : dans la première, le différend très violent, teinté d'un érotisme suspect, de deux soldats anglais, revêt des aspects langagiers, analogues à ceux du rapport de Henry et de Catherine dans la scène suivante. Mais dès la scène VII de l'acte III, et encore mieux dans l'acte IV, scène IV, l'énigmatique leçon de Catherine trouve des prolongements qui en précisent le sens violent, dans l'oubli du sens mythique dont le caractère illusoire se prononce lors du mariage.
- 19 On s'accordera à voir dans ces passages une démystification de l'aura de la princesse savante ou en passe de le devenir. Son apprentissage de la langue, partagé entre l'enthousiasme et l'effroi, est-il encore une image de notre situation de lecteurs, vis-à-vis de la leçon que nous donne Shakespeare, sur les failles des ou du Principe d'une vision du monde, discréditée à notre époque ? Dans la dernière scène du drame, les propos du duc de Bourgogne grâce à qui a lieu la « rencontre royale », nous valent des vers qui semblent exprimer la nécessité d'un retour spirituel au Principe dont notre monde s'éloigne : « C'est pour nous rendre notre ancien visage / Que vous êtes ici assemblés<sup>27</sup> »...
- 20 Imitons Catherine, qui ne s'amuse pas du sens érotique et violent qu'elle perçoit, par un défaut d'écoute, dans une énumération anatomique où s'incarne le mystère de l'harmonie. Cette mauvaise écoute serait le reflet de l'incompréhension, accentuée à notre époque, des vérités dont les formes connues du sacré, trop imbibé de sacrificiel, trahiraient la nature.
- 21 Or cette énigme dépasse les contours de la figure de la Princesse. Dans l'acte III, scène VII, l'image qu'un officier anglais propose de soldats qui ne méritent pas ce nom, évoque les préoccupations

linguistiques de Catherine : « Ces gaillards-là connaissent sur le bout des doigts le nom des principaux officiers, et ils ont appris par cœur où les faits d'armes furent accomplis [...] Ils mémorisent tout cela à la perfection en style militaire qu'ils agrémentent des derniers jurons à la mode<sup>28</sup> »... Ce mauvais mimétisme jette une ombre sur celui que requiert l'apprentissage de Catherine. J'esquiverai ce problème philosophique, en citant dans l'acte IV la réplique d'un page, intermédiaire entre un soldat anglais et un soldat français alors que le premier menace de « lui trancher la gorge ». Ces mots du page : « Je en sais pas comment on dit dans sa langue faire, ferrer et se taire<sup>29</sup> » confirment la violence duelle qui prend la forme de la leçon de Catherine.

- 22 C'est d'ailleurs à la suite de cette réplique que cet énoncé du soldat anglais : « Oui, coupe la gorge, par ma foi » (texte original) fait écho à un autre énoncé du même soldat, cette fois dans la scène I de l'acte II : « Couple a gorge, that is the word. I defy thee again<sup>30</sup> »... Dans cette scène de l'acte I, le différend qui oppose Pistolet et Filou concerne la dame du premier, convoitée par le second : « va chercher la putain lépreuse [...] de son nom Dolly Déchire-Draps, et épouse-la. Moi, j'ai et je garderai la quondam Pétule car c'est pour moi l'unique. » L'humour épouvantable de Shakespeare culmine dans l'équivalence de la Déchire-Draps et de cette « quondam Quickly [...] the only she » qui semblent « incarner », l'une et l'autre, et l'une avec l'autre, le rapport mythique de l'Un et du multiple, poétisé avec des couleurs plus conventionnelles dans d'autres passages de ce drame. Or, ces figures féminines sont autant de questions ou de « défis » concernant le sens le plus terrestre du mythe incarné aussi bien dans le mariage de Henry et Catherine que dans le portrait de la princesse étudiant.
- 23 Dans la scène VIII de l'acte III, qui s'articule autour de l'éloge du cheval du Dauphin, un échange de répliques entre les nobles français à propos du Dauphin qui « rêve de manger les Anglais » n'est pas moins suggestif : « Par la blanche main de ma dame, c'est un prince courageux », et « Jurez par son pied, comme ça elle pourra piétiner ce serment<sup>31</sup> ». Cette main et ce pied résument tout le contenu, factuel et symbolique, de la leçon de Catherine, commencée par le mot « main » et terminée par l'association des mots « pied » et « robe ».

- 24 La princesse qui n'a pas un si grand rôle dans ce drame, s'impose néanmoins comme le porte-parole du dramaturge, aux prises avec le rapport de la violence et du sacré. C'est peut-être une manière, pour la plume du poète, de passer outre les limites que la loi salique impose à l'aura des princesses !
- 25 Le rapport de Catherine et de sa dame d'honneur, dans l'acte III, s'inverse curieusement dans l'acte V, scène II, où le roi Henry parle ainsi à Catherine : « Daignerez-vous apprendre à un soldat des mots / Qui puissent pénétrer l'oreille d'une dame<sup>32</sup> »...Catherine, chargée de cet enseignement, s'apparente à sa gouvernante Alice, et le roi lui-même occupe la place de l'élève, qui était celle de Catherine. Or, le professeur Catherine est ici le destinataire de son enseignement (« pénétrer l'oreille d'une dame »). Le rapport linguistique des deux protagonistes redonne vie au mythe du Reflux en Lui-même du Verbe, et sans la violence des expressions argotiques entendues par Catherine dans l'acte III.
- 26 Un peu plus loin, un prince français demande à Henry, qui s'apparente alors à Alice : « enseignez-vous l'anglais à notre princesse ? »<sup>33</sup>. D'autres répliques confirment ce référent linguistique, dont le sens mythique est aussi bien confirmé qu'invalidé, avec mépris déclaré d'Henry V pour les beaux parleurs. Henry ne vaut pourtant pas mieux qu'eux. Catherine n'est pas dupe, si l'on en croit le mot français qui se glisse dans sa réplique : « Your majesty've *fausse* French enough<sup>34</sup> »...
- 27 La nature pudique de la princesse Catherine se manifeste par ses réponses hésitantes : « I do not know<sup>35</sup> ». Cette ignorance exprime une éthique, qui surmonte le choc du oui et du non ou celui des contraires, résolu dans l'alliance des quatre éléments naturels, dans les passages cités des actes III et IV. Réitérée au fil du dialogue, cette hésitation de Catherine qui persiste jusque dans son accord, soumis à celui de son père, est peut-être un signe d'élection, le seul qui soit authentique dans ce drame. Et ce signe triomphe de l'âpreté des « articles » qui, dans la bouche du roi et de la reine de France, et plus loin dans celle d'un comte anglais, ternissent l'aura de la princesse et le sens même de sa fonction. Même si le sens textuel de ces « articles », un peu comme la « sentence » du *Billy Budd* de Melville, suggère la valeur allégorique de cette princesse à l'égard du verbe de

Shakespeare. Cette indécision même, mieux que le fameux « être ou ne pas être », manifeste un état d'esprit qui est celui de Shakespeare, sans doute partagé entre la nostalgie et la remise en cause d'une vision hiérarchisée de l'Être, que résume au premier acte la longue réplique, déjà évoquée, de l'archevêque Cantorbéry.

## NOTES

---

- 1 SHAKESPEARE, *Henry V* (trad. Jean-Michel DEPRATS), Paris, Gallimard [Folio bilingue], 1999, 341 et 343.
- 2 *Ibid.*, p. 363.
- 3 James DAUPHINE, *Les structures symboliques dans le théâtre de Shakespeare*, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 127 (à propos du *Marchand de Venise*).
- 4 Martin LINGS, *Le Secret de Shakespeare*, Puiseaux, Pardès, 1984, p. 21.
- 5 SHAKESPEARE, *op. cit.*, p. 243.
- 6 *Ibid.*, p. 105.
- 7 *Ibid.*, p. 367.
- 8 *Ibid.*, p. 97 et 121.
- 9 *Ibid.*, p. 363.
- 10 [that no war hath enter'd], *ibid.*
- 11 [Yet they do wink and yield, as love is blind and enforces], *ibid.*, p. 358
- 12 [forcing violation], *ibid.*, p. 161.
- 13 *Ibid.*, p. 197.
- 14 *Ibid.*, p. 199.
- 15 [a jade]
- 16 *Ibid.*, p. 203.
- 17 [poor jades]
- 18 [pale dead eyes], *ibid.*, p. 257.
- 19 [Description cannot suit itself in words], *ibid.*, p. 256.
- 20 *Ibid.*, p. 199.
- 21 Voir M. AROUIMI, *Les Apocalypses secrètes*, Paris, L'Harmattan, 2007.

22 SHAKESPEARE, *op. cit.*, p. 253.

23 [confess it brokenly with your English tongue], *ibid.*, p. 343.

24 [Come, your answer in broken music ; for your voice is music and thy English broken ], *ibid.*, p. 354.

25 *Ibid.*, p. 169.

26 *Ibid.*, p. 171.

27 *Ibid.*, p. 339.

28 *Ibid.*, p. 187.

29 *Ibid.*, p. 257.

30 *Ibid.*, p. 97.

31 *Ibid.*, p. 207.

32 *Ibid.*, p. 343.

33 *Ibid.*, p. 359.

34 *Ibid.*, p. 353.

35 *Ibid.*, p. 351.

## AUTEUR

---

**Michel Arouimi**

Université du Littoral

IDREF : <https://www.idref.fr/069959323>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/14468865>

# Sémiramis ou la confusion des sexes

À propos de la *Semiramide in India* de Maiolino Bisaccioni (1648)

Jean-François Lattarico

DOI : 10.35562/celec.197

Droits d'auteur

CC BY 4.0

## TEXTE

---

- 1 Sémiramis<sup>1</sup> représente, avec Didon et surtout Messaline, avec laquelle elle présente d'ailleurs de nombreux points communs, l'une des figures féminines les plus fécondes dans les arts et dans la littérature<sup>2</sup>, bien que les sources classiques qui en ont véhiculé la mémoire, ne soient pas très prolige en la matière<sup>3</sup>. Considérée à la fois comme l'incarnation de la luxure<sup>4</sup> et de la tyrannie politique, son histoire fit, en particulier en Italie au XVII<sup>e</sup> siècle, l'objet de nombreuses adaptations romanesques et théâtrales qui offrent une vision très polymorphe d'un mythe marqué précisément par son extrême complexité. Le soupçon d'inceste, la pratique autoritaire du pouvoir, la confusion identitaire, l'héroïsme militaire et les désirs assouvis de conquête, sont quelques uns des thèmes qui alimenteront pendant des siècles l'histoire de cette mythique reine de Babylone. L'histoire se confond en effet avec la légende. Elle est rapportée, entre autres, par Diodore de Sicile et par Ctésias de Cnide, qui racontent ses origines à la fois modestes et fabuleuses puisqu'elle naquit d'un mortel et d'une déesse, Derceto, qui après avoir abandonné son enfant en plein désert, se jeta dans un lac et son corps fut transformé en poisson. L'enfant fut nourrie par des colombes (c'est le sens étymologique de son nom), puis élevé comme un garçon alors qu'elle fut dotée des plus beaux attributs de la féminité. Devenue adulte, elle épouse Onnès, un conseiller du roi assyrien Ninus qui l'emmène en campagne, déguisée en guerrier, lors d'une expédition pour la conquête de la Bactriane. Le roi tombe sous son charme et l'épouse contraignant son conseiller au suicide. Après la mort du souverain, elle lui succède sur le trône pour un long règne

de quarante-deux ans auquel elle associe son fils Ninus, élevé au milieu des femmes, prototype du tyran efféminé et impuissant. Elle fonde alors Babylone, conquiert de vastes empires, toute l'Asie jusqu'à l'Indus et l'Égypte encore.

- 2 C'est à Venise, capitale incontestée de l'édition et l'une des places fortes de l'expérimentation littéraire, en particulier à travers le roman et le drame musical, que le mythe de Sémiramis a suscité le plus grand intérêt. Si l'on excepte les tragédies de Muzio Manfredi<sup>5</sup> (*La Semiramis*, 1593, et sa version « bocagère », *La Semiramis boscareccia*) et de Gregorio Belsensi (*Il Nino figlio*, 1655), la plupart des adaptations théâtrales du mythe concernent des drames musicaux<sup>6</sup>, en particulier ceux de Maiolino Bisaccioni<sup>7</sup>, *La Semiramide in India* (1648) et de Matteo Noris<sup>8</sup>, *La Semiramide* (1671), adapté d'un précédent drame de Giovanni Andrea Moniglia pour la cour de Vienne<sup>9</sup>, tandis qu'un autre drame musical, *Semiramide, regina d'Assiria*<sup>10</sup>, fut représenté à Bergame en 1678. La légende inspira également deux portraits de Francesco Pona<sup>11</sup>, « Semiramide, delle quattro lascive pittura quarta », et de Ferrante Pallavicino<sup>12</sup>, « Semiramide lasciva », et un roman plus tardif, *La Semiramide* de Nicolò Maria Corbelli, publié en 1683<sup>13</sup>, le plus grand succès de son auteur. Tous ces textes mettent l'accent sur la volupté du personnage, celui de Pallavicino, une lettre écrite par Sémiramis à son propre fils, abordant plus directement la question de l'inceste.
- 3 Pour aborder la question de l'autorité féminine illustrée par ce personnage à l'identité confuse<sup>14</sup>, nous allons étudier le drame musical de Bisaccioni qui présente l'intérêt de se situer à une période charnière de la production vénitienne et d'offrir un cas intéressant d'utilisation virtuose du travestissement. Cette reine aux vertus à la fois masculines et féminines, héroïne guerrière et courtisane lascive, cristallise d'une certaine façon les débats contradictoires autour de la querelle des femmes qui firent rage notamment au sein de l'académie des *Incogniti*, où un fort courant misogynie<sup>15</sup> le dispute à un éloge non moins appuyé de la féminité. Dans la plupart de ces discours en effet, les vertus féminines étaient associées au silence et à la chasteté : la structure même de l'ouvrage cité de Pona, la *Galerie des femmes illustres*, divisée en trois sections, « les quatre lascives », « les quatre chastes » et « les quatre saintes », montre assez clairement que le sexe et la vertu sont foncièrement antithétiques.

Dans l'opéra vénitien, en particulier grâce à l'influence de la nouvelle et du roman, la dimension érotique explicite, du moins dans le verbe, qui était absente des premières fables pastorales florentines fortement moralisées, devient un aspect essentiel du genre et fait de l'héroïne féminine l'emblème d'une nouvelle éloquence, qui réussit à mettre à mal la solidité et l'assurance des vertus viriles.

- 4 À l'opéra, la thématique de la femme virile, autoritaire et exerçant un ascendant sur l'homme, prend en effet le relais d'une abondante production romanesque qui trouve en partie dans les épopées de l'Arioste et du Tasse, l'une de ses sources directes. C'est le cas par exemple de la *Taliclea* de Pallavicino, qui décrit les péripéties de deux jumeaux, un frère aux mœurs délicates et une sœur qui voudrait apprendre le métier des armes, c'est le cas aussi du *Principe ermafrodito*, du même auteur, qui met en scène une princesse travestie en homme pour pouvoir monter sur le trône dans un royaume soumis à la loi salique. Souvent le caractère viril du personnage féminin est présenté en opposition au caractère féminin ou efféminé du personnage masculin ; c'est le cas de la *Taliclea*, c'est le cas de la plupart des drames musicaux qui mettent en scène ce type de personnage. À Venise, le mythe de la femme guerrière, de l'Amazone<sup>16</sup> a inspiré les drames de Pietro Paolo Bissari, *La Bradamante*<sup>17</sup> (1650), de Giulio Strozzi, *Veremonda amazone di Aragona*<sup>18</sup> (1652), de Giacomo Castoreo, *La guerriera spartana*<sup>19</sup> (1654), ou encore *La Zenobia* de Matteo Noris (1666), la célèbre reine de Palmyre avec laquelle Sémiramis présente quelques similitudes<sup>20</sup>. *La Semiramide in India* de Maiolino Bisaccioni s'inscrit dans cette filiation dont il constitue en quelque sorte le titre inaugural. Représentée avec succès au théâtre de San Cassiano à l'automne 1648, sur une musique perdue de Francesco Saccati, l'œuvre constitue la toute première adaptation du mythe sur une scène opératique. Les deux textes de Pona et Pallavicino ont peut-être inspiré le dramaturge<sup>21</sup>, également romancier, nouvelliste, historiographe et membre de l'académie des *Incogniti*. Le drame de Bisaccioni est centré sur un échange croisé d'identités, puisque Sémiramis « avide de pouvoir et de gloire militaire »<sup>22</sup>, apparaît travestie en son fils Ninus, lequel enclin aux « délices », c'est-à-dire aux molles vertus féminines de la passion amoureuse, prend l'apparence de sa mère et vit au milieu des femmes. Cependant,

lorsque débute l'opéra, Ninus a quitté ses habits féminins de peur d'être capturé par les troupes ennemies et a franchi le fleuve avec son page. L'intrigue s'appuie sur un épisode guerrier de l'histoire de la reine, sur son désir de conquêtes, mais qui aboutit à un échec, puisque l'armée puissante qu'elle réunit et qu'elle dirige sera vaincue aux portes de l'Indus. Le fleuve, décor principal de l'opéra<sup>23</sup>, désigne certes une frontière géographique, mais il est aussi le symbole d'une frontière identitaire, puisqu'il partage deux univers, d'un côté celui des forces viriles de la guerre dans lesquelles évolue Sémiramis, de l'autre celui féminin des plaisirs de l'amour auxquels Ninus s'abandonne.

- 5 Le frontispice gravé du livret donne une première idée précise de la tonalité guerrière de l'intrigue ; on y voit Sémiramis modestement vêtue, coiffée d'un heaume et armée d'une lance et d'un bouclier de style oriental, une armure à ses pieds, assise sous une tente et recevant un officier, sans doute Argillante, capitaine général de son armée. Le lexique employé pour qualifier la reine dans les premières scènes du drame est marqué presque exclusivement par l'isotopie martiale : Argillante parle d'un « cœur guerrier » qui osa traverser le Tigre et l'Euphrate pour atteindre l'Inde jusqu'aux rives du Gange, il l'interpelle par des expressions incongrues, quasi oxymoriques : « Soleil guerrier », « Vénus armée », tandis que Sémiramis, dans un récit qui informe également le lecteur et le spectateur, évoque ses propres exploits militaires par le biais de l'hypotypose, en justifiant le travestissement par des raisons politiques. En proie au tourment après sa défaite militaire et la perte de son fils, Sémiramis s'interroge sur son identité : « Sous quel nom dois-je rentrer ? / Sous celui de Ninus, Argillante m'échappera, / Sous celui de femme, je ne serai plus reine, / Le royaume me l'interdit »<sup>24</sup>. Cette réplique synthétise la dimension politique du drame : la crainte de Sémiramis est fondée également sur l'attitude d'Argillante mû par l'ambition de s'accaparer le pouvoir. De ce point de vue, il est le personnage « viril » de l'opéra, opposé à l'antihéros efféminé Ninus, souverain légitime, mais incapable de gouverner, et à Sémiramis qui concentre en quelque sorte les deux identités sexuelles. L'organisation du premier acte présente par groupes de scènes successives les deux univers alternativement situés de part et d'autre du fleuve. Les scènes 3, 4 et 5 tournent autour de l'univers guerrier de Sémiramis et de son

général en chef, les scènes 6 et 7 nous présentent Ninus accompagné de son page Serpillo, personnage comique de l'opéra au discours critique et moralisateur. La scène de sommeil, *topos* de l'opéra vénitien – on songe notamment à celui de Jason dans le drame homonyme de Cicognini et Cavalli, ou à celui de Poppée – est symbolique de l'abandon du personnage aux voluptés amoureuses. La rencontre avec la bergère Caristo, qui pleure un amour sans objet, va déclencher chez Ninus une passion telle qu'il va ouvertement récuser les attributs de la royauté, obstacles à l'expression du sentiment amoureux : « Partez, sceptres, couronnes / Tourments prodigieux / Des esprits tuméfiés, / Je vous renie pour toujours »<sup>25</sup>. Là encore, en conformité avec la « *mollitia* » du personnage, le lexique de la scène d'exposition est marqué par un certain lyrisme, les vers sont empreints d'une tonalité bucolique ; le page invite son maître à un repos qui est non pas celui du guerrier mais celui de l'amoureux transi, dans une succession de strophes madrigalesques. De même, lorsque Ninus réveillé découvre stupéfait la beauté de la jeune bergère, ses propos sont investis par les transports métaphoriques (« Amour a sans doute composé de plus douces fèves / Entre ces troènes et ces roses »<sup>26</sup>). L'acte s'achève sur le départ d'Argillante pour l'autre rive, il laisse une lettre pour le cas où il ne reviendrait pas.

- 6 Les relations s'intensifient entre Caristo et Ninus, tandis que Sémiramis, dans un monologue pathétique, est en proie au doute, à un véritable conflit intérieur entre son statut fragile de souverain et son désir inassouvi d'aimer. Dans le second acte, l'instabilité sexuelle se manifeste plus fortement chez les deux personnages pour aboutir progressivement à un renversement des apparences initiales. Ce trouble identitaire chez Ninus est d'abord illustré, sur le mode comique, par les interventions intempestives du page qui tente de plaquer un raisonnement logique au comportement de son maître : « mais dis-moi de grâce / Tu étais jadis reine, à présent tu es un berger ; / C'est Amour qui l'a voulu ; / Et si moi je dois aimer, / Vais-je devenir une femme ? »<sup>27</sup>, et continuant de s'adresser à lui, comme à une femme : « Dis-moi, maîtresse, mon bel homme, / Lequel de nous deux / A perdu la tête ? / Ôte-moi cette curiosité : / Es-tu une femme, un homme ou un hermaphrodite ? »<sup>28</sup>. Chez Sémiramis, l'appel impérieux du désir commence à fissurer son autorité

politique ; dans le monologue en question, elle noue un dialogue fictif entre elle et son cœur, qui devient son conseiller<sup>29</sup>. Le discours délibératif, celui qui dans le paradigme rhétorique, conseille en soulignant ce qui, pour l'avenir, est utile ou nuisible, informe toute la tirade de la reine dans laquelle éclate le dilemme qui nourrit l'action principale du drame : comment pourra-t-elle jouir de l'amour d'Arimeno, le prince indien dont elle est éprise, en conservant son apparence masculine ? Tout le discours montre un progressif glissement de l'univers masculin affilié au pouvoir et à l'exercice de l'autorité politique, vers l'univers féminin du désir et de son accomplissement<sup>30</sup>. Mais ce glissement ne se fait jamais dans un sens univoque ; il est symétrique de celui de Ninus qui voyant son trône menacé par le mariage probable de sa mère avec Arimeno, prépare son retour au pouvoir et donc à sa condition masculine.

- 7 La scène suivant le monologue de Sémiramis joue un rôle de révélateur des faux-semblants. Nous sommes très exactement au centre du drame (II, 5) et le vocabulaire employé oscille entre l'isotopie guerrière, dans des échanges au rythme incisif, et la dimension amoureuse et galante lorsque le prince indien, par les effets de ressemblance, croit reconnaître sa bien-aimée. La confusion s'accroît lorsque Sémiramis laisse parler la femme sous ses vêtements masculins :

Approche-toi, Seigneur, et si tu désires  
(J'ai failli dire mon amour)  
Voir et savoir  
Ce qu'ici l'on comprend  
Sous cette tente,  
Viens, et tu verras tout,  
Viens, et tu sauras tout.  
Je ne te cacherai rien ;  
Je t'ouvrirai aussi la tente de mon cœur<sup>31</sup>.

- 8 Un discours féminin, dont la tonalité est confirmée par Arimeno lui-même qui pense que « sous son apparence royale, elle [l'] appelle à parler et à aimer », car « Ce sont là des accents de femme amoureuse »<sup>32</sup>. La découverte d'une blessure, évoquée dans l'argument, fait définitivement tomber les masques et le dialogue amoureux scelle le retour de Sémiramis dans l'univers féminin.

Parallèlement, Argillante et le page se font les artisans du retour de Ninus. La scène 7 dans laquelle Ninus apprend qu'un nouveau roi risque de prendre sa place, le décide à quitter à son tour l'univers féminin et, à l'instar d'Énée quittant Didon<sup>33</sup>, à abandonner Caristo. L'acte s'achève sur la colère noire de la bergère qui, effet des vases communicants, prend à son tour des accents masculins : elle menace de se couper les cheveux et de combattre au nom de Ninus qui devra choisir entre l'épouse ou le guerrier, et « bien que femme, bien que délaissée », elle fera du Ciel l'instrument de sa vengeance<sup>34</sup>. Le « syndrome » Sémiramis, si l'on peut dire, atteint ainsi d'autres personnages : lorsqu'un personnage glisse d'un univers féminin vers un univers masculin, un autre fait le chemin inverse ; ce faisant, par la menace du travestissement, qu'elle mettra d'ailleurs en œuvre dans le dernier acte, la bergère exerce sa pleine et entière autorité. Ce glissement d'une identité vers une autre se fait toujours à travers le prisme de l'autorité. Le discours autoritaire de Caristo a d'abord pour fonction de revendiquer un droit à la jouissance amoureuse qui transcende la condition de souveraine. Lorsque Ninus invoque son statut et ses vêtements trop humbles de bergère pour devenir reine, elle lui répond que « chaque vêtement convient à une amante »<sup>35</sup>, manière de dire qu'une reine est une femme comme une autre, ce que mettra en pratique une autre souveraine, Didon, en revendiquant son droit au bonheur, dans le drame homonyme de Busenello<sup>36</sup>. La stratégie autoritaire de Caristo semble, dans un premier temps, porter ses fruits : Ninus consent à l'épouser et à l'emmener avec lui. En réalité ce n'est qu'une feinte ; il confesse à son page son désir de retrouver Argillante et avoue conséquemment vouloir tourner la page du travestissement féminin lorsqu'il déclare : « je suis roi bien plus qu'amant »<sup>37</sup>. De même que Sémiramis a cédé à son naturel féminin, de même Ninus a réinvesti ses forces viriles cachées sous son vêtement de femme. L'abandon réel de Caristo va pousser la bergère à se travestir à son tour pour retrouver celui qu'elle prend pour un berger parjure. L'action s'accroît d'une nouvelle péripétie provoquée de nouveau par un travestissement identitaire.

9 Après l'acte d'exposition et l'acte dans lequel les identités vacillantes se recomposent, le troisième et dernier acte est celui des révélations et du retour à un ordre initialement perturbé, indispensable au dénouement rhétorique du *lieto fine*. La lettre qu'Argillante avait

laissée au moment de son départ est décachetée, révélant officiellement la véritable identité sexuelle de celle qui se faisait passer pour le roi. Le rythme s'accélère eu égard aux actes précédents, et chaque scène semble répondre par opposition à la précédente. La scène 2 nous apprend ce que Ninus craignait : Sémiramis offre le trône à son amant au cas où son fils serait mort, ce qui répond à l'interrogation de la reine que nous avons relevée au premier acte sur l'identité qu'elle devait alors adopter. Mais les choses se compliquent à la scène 3, sommet de la confusion identitaire et, partant, crise du principe d'autorité, avec la rencontre de Sémiramis et de Caristo toutes deux habillées en homme. Cette scène magistrale, du point de vue de la construction dramaturgique, porte à son paroxysme les effets perturbateurs du travestissement identitaire. Parce que le baroque est avant tout une esthétique du paraître, la perte de l'apparence équivaut à une perte de l'être<sup>38</sup>. Les deux personnages féminins en feront les frais, chacune croyant être trompée par leur amant respectif. Pourtant le travestissement, au-delà de son caractère transgressif, est au départ un élément de hiérarchisation des personnages dans la connaissance des événements. En se travestissant, Sémiramis a un pouvoir – et donc exerce une autorité – supérieur à ceux qui gardent l'apparence de leur identité, en ayant connaissance de faits et d'événements liés à sa propre identité et à celui dont elle prend l'apparence. Même processus pour Caristo, travestie, nous dit-elle, « par une fureur amoureuse »<sup>39</sup>. Mais lorsqu'elles se rencontrent, chacune croyant réellement avoir affaire à un homme, les certitudes liées au pouvoir que leur conférait le changement d'identité, volent en éclat. Caristo s'adresse à Sémiramis pensant s'adresser à Ninus qui, bien entendu, ne la reconnaît pas, tandis que Sémiramis croit avoir affaire, au vu des riches habits qu'il porte, à un prince royal. L'équivoque homosexuelle induite par le discours galant de Caristo disparaît précisément parce que Sémiramis pense avoir été reconnue comme femme, elle est donc ébranlée dans la certitude qu'elle avait de partager un secret avec son seul amant. Elle croit d'ailleurs qu'il s'agit d'un piège tendu par Arimeno et repousse le « jeune homme » en lui rappelant que son cœur est déjà pris. S'ensuit un monologue en forme de *lamento*, avant les retrouvailles de la bergère avec le vrai Ninus et la réconciliation entre les deux personnages. Il reste cependant un nœud à défaire : Caristo travestie est accusée de trahison (Sémiramis « le » croyait

envoyé par Arimeno) et d'avoir dérobé ses habits royaux. Cet élément – lié au travestissement – est la dernière révélation du drame, même si elle est inattendue : Arimeno s'étonne qu'elle ne soit pas un homme et Caristo s'étonne que Climene, son père supposé, ne soit finalement pas le sien. Mais on apprend qu'en réalité Caristo porte les vêtements de son vrai père et qu'elle est par conséquent de sang royal, conformément au vêtement qu'elle endossait. La bergère est en fait la sœur disparue d'Arimeno. On voit bien que le travestissement constitue l'ultime déclencheur du retour à l'ordre. Caristo est légitimée dans son amour pour Ninus et peut donc l'épouser sans usurper un statut que Ninus lui-même lui contestait, et une position hiérarchique qu'elle ne méritait pas. Les couples peuvent dès lors se former et l'ordre est ainsi rétabli autour de la paix scellée par Sémiramis dont les capacités politiques à gouverner ne sont d'ailleurs nullement remises en cause, une reconnaissance qui sera encore plus explicite dans la version plus tardive de Métastase<sup>40</sup>.

- 10 Ce drame baroque de Bisaccioni, qui, à bien des égards, par son dénouement et le rétablissement d'un ordre initialement perturbé, anticipe ceux de Métastase, dessine un modèle de femme qui appartient pleinement à ce que Wendy Heller a appelé les « powerful operatic womens »<sup>41</sup>. Un modèle, qui dans le cas précis de Sémiramis, repose sur une juxtaposition des vertus masculines et féminines qui a pour première conséquence une valorisation de la femme, puisqu'elle se masculinise et reçoit les attributs (la force, la combattivité, la gouvernance politique) de l'autorité masculine, et généralement pour seconde conséquence – qui renforce la première – une dévalorisation du masculin et une perte pour les hommes de leur pouvoir politique et sexuel. Dans le cas de Ninus, le travestissement, tributaire de celui de sa mère, n'est que la conséquence logique et l'écrin idoine d'un caractère naturellement porté vers ce que les Romains appelaient la *mollitia*<sup>42</sup>, les plaisirs de la volupté, l'abandon aux délices. La masculinisation du comportement de Sémiramis est spéculaire de la féminisation des agissements de Ninus. À l'isotopie guerrière associée à la première s'oppose l'isotopie pastorale et bucolique affiliée au second. Pourtant, les deux univers finissent par se confondre et se rejoindre grâce à la médiation du politique : c'est parce que l'appel du désir est trop fort que Sémiramis finit par dévoiler sa véritable identité, c'est parce que l'appel du pouvoir est trop fort que Ninus

abandonne son statut d'amant voluptueux. Les enjeux du pouvoir sont toujours associés à la sphère du masculin : ce n'est que parce que Ninus est maintenu hors des arcanes du pouvoir que l'autorité politique de Sémiramis peut s'exercer, selon un système, comme je l'ai dit, de vases communicants. Le statut « efféminé » de Ninus est lié à une décision de Sémiramis mais le statut « masculin » de celle-ci ne tient que tant qu'est préservé celui de son fils.

- 11 On pourrait croire, à la lecture de ce drame, que le modèle féminin incarné par la reine de Babylone est d'une certaine façon tronqué par la référence constante au modèle masculin opposé qui reprend *in fine* le dessus notamment à travers l'exercice du pouvoir politique. Ce constat mérite d'être nuancé. Tout d'abord, les décisions politiques prises par Sémiramis se révèlent justes et judicieuses. Après sa défaite militaire, elle instaure une trêve qui est saluée par son entourage : ses choix avisés ne sont pas contestés, ce qui signifie que le travestissement offre une apparence physique trompeuse mais ne cache pas la réalité des compétences ni une légitime capacité à gouverner. Par ailleurs, le modèle féminin est représenté par deux autres personnages, Caristo et Egilda. La première est un personnage qui incarne les valeurs féminines positives, la fidélité, l'engagement à l'autre, bref une épouse modèle qui veut étendre ses valeurs à la sphère masculine : « Je veux vérifier si mon amant / Est fidèle et constant »<sup>43</sup>. Tout au long du drame, son comportement est mû par l'honnêteté et la droiture morale, valeurs suprêmes à ses yeux : « Tu dois te souvenir / Ninus de tes serments : / Tu ne dois pas être parjure, / Contre moi, contre les Dieux »<sup>44</sup>. Sa fidélité sera d'ailleurs récompensée lors du dénouement, mais si son courage est ainsi valorisé (elle a pris des risques au nom d'une fidélité inébranlable), l'image qu'elle incarne est aussi et surtout celle d'une vision finalement conservatrice de la femme, cloisonnée au sein d'une hiérarchie sociale qui la rend soumise et dépendante de l'homme. Une image renforcée par l'autre personnage féminin, certes secondaire, Egilda, princesse de sang royal partagée entre ses sentiments pour Argillante – personnage misogyne, ambitieux et manipulateur – et sa fidélité envers sa reine. Egilda est un personnage moins positif que Caristo car le dilemme qu'elle éprouve l'amène, dès les premières scènes du drame, à aider Argillante dans ses manœuvres pour s'accaparer le pouvoir, et donc à se rendre

coupable de trahison<sup>45</sup>. Face à ces deux images de femme, positive et négative, Sémiramis représente une voie médiane qui parvient malgré tout à dépasser une certaine forme de servitude et de soumission au pouvoir masculin. En outre le drame de Bisaccioni laisse de côté les aspects les plus sombres du mythe, comme l'inceste, l'agression sexuelle ou le meurtre, évoqués notamment dans les deux récits cités plus haut de Pona<sup>46</sup> et Pallavicino.

- 12 Le mythe de Sémiramis semble être au fond paradigmatique de la complexité et des contradictions de la République de Venise, à la fois chaste et licencieuse, misogyne et libertaire, qui concentre l'héritage ancien et l'héritage chrétien, à la fois Vénus et Marie, vierge et courtisane. Une cité janusienne glorifiant d'un côté la virilité de ses institutions politiques et son patriotisme, de l'autre son origine mythique à travers l'allégorie de Venezia, reine de l'Adriatique, qui comme Sémiramis fille du fleuve Caÿstros et de la déesse Derceto, naquit miraculeusement des eaux. La cité, incarnation de la stabilité politique, offre ainsi un double visage, une nature hybride qui trouve dans les drames musicaux une illustration singulière.
- 13 Finalement, le lieu où s'exerce le mieux l'autorité féminine est celui, logocentrique, du théâtre chanté. Face aux interdits bibliques (« Taceat mulier in theatro ») et aux vertus contestables du point de vue libertaire, du silence<sup>47</sup> et de la chasteté (contestables car ce silence et cette chasteté sont la plupart du temps imposés<sup>48</sup>), l'héroïne opératique acquiert une autonomie symbolique qui contraste avec la réalité sociologique des deux orientations traditionnelles que sont pour les femmes, notamment à Venise, le couvent<sup>49</sup> et la prostitution. L'opéra donne aux femmes le droit à une parole qu'elles maîtrisent et qui enchante. Elles deviennent emblèmes d'éloquence et leur voix est une réponse aux attaques des traités misogynes qui pullulent dans la Sérénissime et prennent en quelque sorte le relais des textes militants d'une Lucrezia Marinella, qui incitait les femmes à prendre à la fois la plume et les armes<sup>50</sup> ou, surtout, d'une Arcangela Tarabotti, féministe *ante litteram* qui était en contact avec de nombreux dramaturges vénitiens<sup>51</sup>. L'intérêt que ces femmes de lettres portaient au genre moderne du *dramma per musica* est révélateur des limites de l'organisation sociale de la vie vénitienne : fausse démocratie et vraie oligarchie qui excluaient les femmes de la sphère du politique. Celles-ci pratiquaient ce pouvoir

sur scène, par le biais du mythe, de la fiction et de la transgression qu'autorisait le paradigme carnavalesque. Elles le pratiquaient surtout par le biais de la parole qui faisait des femmes des locutrices à part entière et donnait à entendre une « voix » restée longtemps silencieuse qui, au même titre que celle des hommes – mérite égalitaire de l'éloquence – pouvait ainsi pleinement exercer son autorité.

## NOTES

---

1 Sur le mythe de Sémiramis, G. PETTINATO, *Semiramide*, Milano, 1985 ; A.M.G. CAPOMACCHIA, *Semiramide. Una femminilità ribaltata*, Roma, 1986.

2 En France elle inspira les tragédies de G. GABRIEL, *Sémiramis*, 1647, de N. DESFONTAINES, *La véritable Sémiramis*, Paris, Chez Louis Lamy, 1647, en Espagne la « gran comedia » de CALDERON DE LA BARCA, *La hija del aire*, Madrid, 1653.

3 La source principale est le récit de Diodore de Sicile tiré du second livre de sa monumentale *Bibliothèque historique* ; DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, II, Paris, Les Belles Lettres, 2002 ; cf. aussi, ID., *Histoire de Sémiramis et autres récits*, Traduit et présenté par C. Terreaux, Paris, Arléa, 2005.

4 Elle figure pour cette raison dans le second cercle, celui des luxurieux, dans l'*Enfer* de Dante : « A vizio di lussuria fu sì rotta, / Che libito fè licito in sua legge / Per torre il biasmo in che era condotta. / Ell'è Semiramis, di cui si legge / Che succedette a Nino e fu sua sposa : / Tenne la terra che il Soldan sorregge », DANTE, *Inferno*, V, 55-60, [La luxure effrénée a dévoré sa vie, / Elle crut échapper à son ignominie / En mettant dans sa loi : le plaisir est permis. // C'est la Sémiramis qui, dit-on, chose infâme ! / Avait nourri Ninus et qui devint sa femme / Aux lieux que le Soudan à ses lois tient soumis], Trad. L. Ratisbonne, Paris, 1870.

5 M. MANFREDI, *La Semiramis*, Tragedia, In Bergamo, per Comin Ventura, 1593 ; ID., *La Semiramis boscareccia*, In Bergamo, Per Comin Ventura, 1593,

6 Sur le mythe de Sémiramis à l'opéra, cf. C. QUESTA, *Semiramide redenta. Archetipi, fonti classiche, censure antropologiche nel melodramma*, Urbino, QuattroVenti, 1989, mais l'auteur évoque à peine les drames musicaux du XVII<sup>e</sup> siècle. Voir également W. HELLER, *Emblems of Eloquence. Opera and*

*Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley, University of California Press, 2003.

- 7 M. BISACCIONI, *Semiramide in India*, Venezia, Presso Francesco Miloco, 1648.
- 8 M. NORIS, *La Semiramide*, Venezia, Presso Francesco Nicolini, 1671.
- 9 G.A. MONIGLIA, *La Semiramide*, Vienna, Cosmerovio, 1667 ; le drame fut ensuite publié dans les œuvres complètes parues en 1698 : ID., *Poesie drammatiche*, In Firenze, Vincenzo Evangelisti, 1698, p. 477-543.
- 10 *Semiramide, regina d'Assiria*, In Milano, Nella Stampa de' fratelli Camagni, [1678].
- 11 F. PONA, « Semiramide, delle quattro lascive pittura quattro », in ID., *La galleria delle donne celebri*, Verona, Merlo, 1633. La nature hybride du personnage est d'emblée soulignée dans les premières pages du récit, lorsque Pona évoque « il vigor maschio », [la vigueur mâle] avec laquelle elle vit le jour, ou l'impossibilité de percer sa personnalité à la fois mâle et femelle : « Era impossibile penetrar il suo genio : perché con egual piacere mirava l'elmo e la spada, lo specchio e il pettine », [Il était impossible de pénétrer son caractère : car avec un égal plaisir elle admirait le heaume et l'épée, le miroir et le peigne], *ibid.*, p. 54.
- 12 F. PALLAVICINO, « Semiramide lasciva », in ID., *Scena retorica*, Venezia, Presso i Bertani, 1640.
- 13 N.M. CORBELLI, *La Semiramide*, Venezia, Menegatti, 1683 ; cf. L. SPERA, *Il romanzo italiano del tardo Seicento 1670-1700*, Milano, La Nuova Italia, 2000.
- 14 Sur la confusion sexuelle liée au travestissement, cf. S. STEINBERG, *La confusion des sexes : le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001
- 15 C'est le cas du texte de Pallavicino qui conclut ainsi son « Argument » : « Così col dimostrare imperfettione femminile, s'incaminò alla morte, cancellando i freggi della gloria che l'aveano data a credere più che virile », F. Pallavicino, *Scena retorica*, Venezia, per il Turrini, 1654, p. 135, [ainsi en montrant son imperfection de femme, elle se dirigea vers la mort en effaçant tous les mérites de la gloire qui la fit croire être plus que virile]. C'est aussi le cas de Loredano qui dans ses *Bizzarrie academiche*, consacra un virulent discours misogyne, « In biasimo delle donne » dans lequel la femme est décrite comme « un animale imperfetto, un errore della natura, e un mostro della nostra specie », G.F. LOREDANO, *Bizzarrie academiche*,

Venezia, Per Francecso Valvasense, 1647, p. 184, [un animal imparfait, une erreur de la nature et un monstre de notre espèce]. Parmi les traités anti-féministes qui suscitèrent une véritable querelle, on citera celui de Giuseppe Passi, *i donneschi difetti* (Ravenne, 1599) ; Francesco Buoninsegni, *Contro il lusso donnesco*, (Venise, 1644), auxquels répondent, outre les écrits d'Arcangela Tarabotti, les traités élogieux de Francesco Della Chiesa, *Theatro delle donne letterate con breve discorso della preminenza e perfettione del sesso donnesco*, (Mondovì, 1620), Filippo Maria Bonini, *La donna combattuta dall'empio e difeso*, (Venise, 1667), mais la polémique, qui remonte en réalité à Boccace, s'intensifia dès le XVI<sup>e</sup> siècle.

16 Sur ce thème, cf. F. VERRIER, *Le miroir des amazones : amazones, viragos et guerrières dans la littérature italienne des xv et xvi<sup>e</sup> siècles*, Paris, L'Harmattan, 2003.

17 P.P. BISSARI, *La Bradamante*, Venezia, Per il Valvasense, 1650.

18 G. STROZZI, *Veremonda l'amazzone di Aragona*, Venezia, Per il Giuliani, 1652. L'œuvre fut publiée par Strozzi sous le pseudonyme de Luigi Zorzisto.

19 G. CASTOREO, *La guerriera spartana*, Venezia, Ad istanza di Giacomo Batti, 1654.

20 Reine autoritaire, Zénobie fut, comme Sémiramis, à la tête d'un immense empire avant d'être vaincue par l'empereur romain Aurélien.

21 Outre la *Semiramide*, Bisaccioni est également l'auteur de deux autres drames musicaux, *Ercole in Lidia* (1645), évoqué dans l'argument de la *Semiramide*, ainsi que d'*Orithia* (1650) ; comme romancier, on lui doit un roman « russe », *Il Demetrio moscovita* (1639), plusieurs recueils de nouvelles (*L'Albergo*, *La Nave*, *L'Isola*, *L'Albergo*, *Delle novelle amorose e politiche*), et comme historien, il publia plusieurs ouvrages sur les guerres de religion qui décimèrent les états allemands (*Commentario delle guerre successe in Alemagna*, 1634-1638).

22 « avida del governo e gloria militare », M. BISACCIONI, *Semiramide in India*, cit., 'Argomento', p. 10.

23 « La scena è sulla riva del Gange, or dall'una e ora dall'altra parte », *ibid.*, p. 13, [La scène se situe au bord du Gange, tantôt sur un rivage, tantôt sur l'autre].

24 « Con qual dei nomi ritornar degg'io ? / Se di Nino, Argillante non havrò. / Se di donna, regina io non sarò, / Che lo divieta il regno », *ibid.*, I, 3, p. 24.

- 25 « Ite scettri e corone / Delle tumide menti / Portentosi tormenti, / Vi ricuso per sempre », *ibid.*, I, 7, p. 37.
- 26 « Favi più dolci forse amor compose / Tra quei ligustro e rose », *ibid.*, p. 35.
- 27 « ma dì per cortesia / Fosti un tempo Regina, or sei pastore ; / Tale ti ha fatto Amore ; / Io, se mai amaro, / Femina diverrò ? », *ibid.*, II, 2, p. 47.
- 28 « Dimmi patrona, bello / Qual'è che di noi due, / Ha perduto il cervello ? / Trammi questo prurito / Sei tu donna ? sei maschio, o hermafrodito ? », *ibid.*
- 29 « Più fedel consigliere / Non ho di te mio core », *ibid.*, II, 4, p. 52, [Je n'ai pas plus fidèle conseiller / Que toi mon cœur].
- 30 « Se per furtivi baci / Mai più i diletta miei vendo ad amanti, / Sian miei giorni fugaci, / E siano eterni i pianti ; / Delle guancie il color portisi il vento, / Facciasi il crin d'argento, / Sia il mio volto rugoso, / Sia tremante la man, l'occhio feccioso », *ibid.*, p. 53, [Si je puis, furtivement, / Offrir mes doux baisers à mes amants, / Que mes jours soient éphémères, / Et mes larmes éternelles ; / Que le vent emporte le teint de mes joues, / Que mes cheveux blanchissent, / Que mon visage se recouvre de rides].
- 31 « Accostati Signore, e s'hai desio / (Quasi dissi Amor mio) / Di veder e sapere / Quanto qui si comprende / Sotto di queste tende, / Vieni, e tutto vedrai, / Vieni, e tutto saprai / Nulla t'asconderò ; / La tenda del mio core anche aprirò. », *ibid.*, II, 5, p. 55-56.
- 32 « ella / Sotto il regio sembante / A ragionare ed ad amar m'appella. / Queste, parole son di donna amante », *ibid.*, p. 56.
- 33 Un parallélisme souligné par l'invocation à la mission divine pour justifier, comme le fit Énée, son départ précipité : « Ma delle genti mie / La voce universal, voce di Giove / Che in cura me le diè, mi chiama altrove », *ibid.*, II, 8, p. 63, [Mais de mon peuple / La voix universelle, voix de Jupiter / Qui me confia sa protection, m'appelle ailleurs].
- 34 « Benché donna, e negletta / Farò del Ciel, farò la mia vendetta », *ibid.*, p. 65.
- 35 « Ogni abito conviene ad un'amante », *ibid.*
- 36 C'est l'une des dames de cour commentant les avances d'Énée, qui tient ces propos, préparant ainsi le revirement final et les noces de Didon et d'Iarbe, après le départ précipité du Troyen : « Né si lagni Didon, perché alla

fine / Son donne come l'altre le regine », G.F. BUSENELLO, *La Didone*, in *Delle ore ociose*, Venezia, Appresso Andrea Giuliani, 1656, II, 11, p. 50, [Et Didon à la fin ne doit pas se plaindre, car à la fin / Les reines sont des femmes comme les autres].

37 « io son più re che amante ».

38 Cf. C. Deshoulières : « Cette infinité de formes du dédoublement du personnage principal dans la figuration qui l'accompagne recouvre en fait un postulat dramaturgique simple : comme l'habit fait le moine, la fonction dramatique du personnage baroque se transmet à son entourage comme l'appartenance à un maître se signalait chez le valet par le port de la livrée. [...] Avant d'échanger ou de confondre les sexes, il convient donc de le faire avec les fonctions dramatiques, c'est-à-dire avec les rôles », C. DESHOULIERES, *L'opéra baroque et la scène moderne. Essai de synthèse dramaturgique*, Paris, Fayard, 2000, p. 536-537.

39 « da amoroso furor », M. BISACCIONI, *La Semiramide in India*, op. cit., III, 3, p. 74.

40 Le chœur final de *Semiramide riconosciuta*, confirme en effet les aptitudes de la reine à gouverner comme un roi : « Donna illustre, il ciel destina / a te regni, imperi a te. // Viva lieta e sia regina / chi finor fu nostro re », P. METASTASIO, *Semiramide riconosciuta*, III, 10, [Femme illustre, le ciel te destine / Le pouvoir et l'empire. // Longue vie à notre reine / Qui fut jusqu'ici notre roi].

41 W. HELLER, *Emblem's of Eloquence*, op. cit., p. 17.

42 Sur cette question, voir F. DUPONT-T. ELOI, *L'érotisme masculin dans la Rome antique*, Paris, Belin, coll. « L'antiquité au présent », 2001, chap. XVIII, « Incestueux, obscènes, efféminés Caligula et Néron », p. 311-323.

43 *La Semiramide in India*, cit., II, 2, p. 47, [Voglio tentar l'amante / S'è di pensier costante].

44 *Ibid.*, II, 8, p. 64, [Convien che ti rammenti / Nino dei giuramenti : / Spergiuero esser non dei, / Contro me, contro i Dei].

45 « Tradir dunque degg'io / La mia fè, l'onor mio ? », *ibid.*, I, 5, p. 29, [Je devrais donc trahir / Et ma foi et mon honneur ?].

46 Chez Pona, l'accent est mis en particulier sur la dépravation sexuelle et la luxure : « Il giorno nel parlamento, nelle udienze, nella cavallerizza, nella lotta, nella scherma, nella lettura degl'istorici e bisognando, nel campo tutta coperta d'acciaio tra le ferite. Le notti, nel seno del marito non solo, ma di

molti e molti gagliardi adulteri, fra lascivi trattenimenti, fra giochi osceni, fra impudicizie senza regola e senza esempio », F. PONA, *La galeria delle donne celebri*, op. cit., p. 59-60, [Le jour elle était au parlement, aux audiences, au manège, à la lutte, à l'escrime, lisait les historiens et, lorsqu'il le fallait, se retrouvait sur le champ de bataille toute recouverte d'armure au milieu des blessés. La nuit, elle était non seulement avec son époux, mais aussi avec de très nombreux amants vigoureux, au milieu d'échanges lascifs, de jeux obscènes, de débauches sans règle et sans exemple], et aussi sur le meurtre, car aussitôt après « li faceva trucidare miseramente, perché chi fa cose indegne, ha paura della fama », *ibid.*, [elle les faisait trucider sans vergogne, car qui commet des actes indignes, craint la réputation].

47 Aboutissant à ce genre de paralogisme sophistique, à propos des femmes qui consacrèrent leur vie à Dieu : « queste generose eroine, ch'anco tacendo, dottamente parlano ; benché mute, saggiamente consigliano, e quantunque morte, dan vita all'anime, trasmettendo in esse le più vive idee delle Cristiane virtù », G. ERCOLANI, *Le eroine della solitudine sacra ovvero vite d'alcune romite sacre*, Venezia, F. Baba, 1655, « Dedicata » ; [ces héroïnes généreuses qui tout en se taisant parlent doctement, bien que muettes, conseillent avec sagesse et bien que mortes donnent vie aux âmes en leur transmettant les plus vives idées des vertus chrétiennes].

48 Cf. R. CANOSA, *Il velo e il cappuccio : monacazioni forzate e sessualità nei conventi femminili in Italia tra Quattrocento e Settecento*, Roma, Sapere, 2000.

49 Même s'il y a dans ce milieu fermé une tradition théâtrale spécifique, en particulier en Toscane, qui laisse penser que l'activité intellectuelle et littéraire n'était pas totalement bannie : cf. E. WEAVER, *Convent Theater in early modern Italy. Spiritual fun and Learning for women*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

50 Cf. « O Dio volesse, che a questi nostri tempi fosse lecito alle donne l'esercitarsi nelle armi e nelle lettere, che si vedrebbero cose meravigliose », L. MARINELLA, *La nobiltà e l'eccellenza delle donne, coi difetti e mancamenti degli uomini*, Venezia, Appresso Giovanni Battista Ciotti, 1601, p. 33, [Ah si Dieu pouvait permettre que les femmes puissent pratiquer les armes et les lettres, l'on verrait alors des choses merveilleuses].

51 En particulier Busenello et Bissari, l'auteur de la *Bradamante* ; cf. A. TARABOTTI, *Lettere familiari e di complimento*, a cura di M. Ray e L. Westwater, presentazione di G. Zarri, Torino, Rosenberg & Sellier, 2005, p. 49, 267, 270. Dans la *Semplicità ingannata*, violent pamphlet contre la

claustration forcée, elle fait cette remarque intéressante en se référant au mythe des Amazones : « Temete forse della molteplicità delle femine del mondo ? Sete pusillanimi. Non sono più i tempi di quelle valorose ammazzoni che prudentissime uccidevano i maschi, per non esser a loro soggette », ID., *La semplicità ingannata*, [1654] a cura di S. Bortot, Padova, Il Poligrafo, 2007, p. 276, [Vous craignez peut-être la multiplication des femmes dans le monde ? Vous êtes pusillanimes. Le temps n'est plus à ces valeureuses amazones qui, avec force prudence, tuaient les hommes pour ne pas leur être soumises].

## AUTEUR

---

**Jean-François Lattarico**

Université Jean Moulin-Lyon3

IDREF : <https://www.idref.fr/050504819>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000081305850>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13532957>

# La Force d'Amour (1662) : abdiquer pour mieux régner

Agnès Morini

DOI : 10.35562/celec.198

Droits d'auteur

CC BY 4.0

## TEXTE

---

1 Œuvre de fin de vie et publiée posthume<sup>1</sup>, *La Forza d'Amore* de Giovan Francesco Loredan est aussi sa seule œuvre théâtrale : « opera scenica » qui ne sera, en fait, jamais jouée, elle sort des presses quand le genre tragi-comique, à bout de souffle, a laissé la place à des formes dramaturgiques incomparablement plus fécondes, la Commedia dell'Arte et le « dramma per musica ».

2 L'intrigue. Interrompant une conversation d'Ardemia, reine d'Arménie, et de Deadora, sa sœur, au cours de laquelle toutes deux maudissent les lois de l'amour et la tyrannie des sens, Orcane, un des deux conseillers de la cour, dévoile, à la scène 2 de l'acte I, ce qui constitue le mobile de la pièce :

Ta royale lignée [...],  
Réduite à une seule branche, sans le tuteur  
Grâce auquel croître et faire ses fleurs, bourgeonner et mûrir  
En légitimes fruits, pour notre grande joie,  
Expose [l'Arménie]  
Aux guerres, aux tourments et aux malheurs<sup>2</sup>.

3 Et comme la farouche Ardemia succombe bientôt au charme du bel et noble Arescamo, le choix du prétendant semblerait résolu si l'on ne découvrait que ce dernier n'a d'yeux que pour la suivante et confidente de la reine, Erminda, laquelle est en réalité Rescupuri, roi Mède travesti épris d'Ardemia. Deadora, de son côté, s'abandonne à un doux penchant pour Arescamo, rivale de sa sœur, donc, mais ignorée, comme elle, de ce prince tout entier employé à la conquête

d'Ermina. Côté jardin, le page Vespino lutine la fraîche Lena, sans pour autant cacher le trouble sentiment qu'il nourrit pour sa reine.

- 4 C'est un nouveau personnage qui ouvre l'acte II. Ormondo, prince d'Ircanie, souhaite épouser Ardemia et, pour ce faire, intrigue auprès des deux conseillers de la reine d'abord, auprès de sa nourrice ensuite. Tous ignorent encore qu'Ardemia brûle d'une passion toute neuve pour Arescamo. Fillidora prête en premier l'oreille aux tourments de sa maîtresse ; elle la berce de son chant, mais ne réussit toutefois pas à apaiser ce cœur qui, au détour d'un rêve (scène 4), laisse parler sa peine, découvrant du même coup son infortune à Ermina-Rescupuri. Amère déconvenue pour le prince travesti, qui doit en outre subir les assiduités d'Arescamo. Et tandis qu'Ormondo manigance que Deadora, affriolante, exerce sans grand succès sa séduction sur Arescamo, la vieille et concupiscente nourrice d'Ardemia jette son dévolu sur Vespino, qui la raille.
- 5 Le dernier acte concentre, selon la conception aristotélicienne des ressorts du tragique, péripéties, reconnaissance et événements pathétiques, avant l'heureux rebondissement qui sauve l'action du drame. Première révélation, tandis que Rescupuri-Ermina cède au chagrin, Arescamo comprend qu'il a été joué par la fausse servante de la reine et réclame vengeance. Il informe alors Ardemia de la trahison d'Ermina : elle est, selon lui, son frère Arescamo, lui-même étant la vraie Ermina déguisée pour mieux déjouer les plans de la fausse Ermina. Ardemia, indignée et dubitative à la fois, crie vengeance à son tour. Mais l'heure des comptes n'a pas encore sonné. On laisse Arescamo et Ardemia à leur colère et à leur dépit le temps de joutes cocasses entre la nourrice et Vespino, de manœuvres toujours plus vaines d'Ormondo auprès des conseillers de la Cour, d'un échec de Deadora pour percer le secret des sentiments de sa sœur (revêtue des effets d'Arescamo, elle s'introduit dans les appartements royaux, mais, surprise par la nourrice, qui ne la reconnaît pas et croit à une dangereuse intrusion, elle doit s'enfuir) et d'une scène égrillarde réunissant Tertullo, le vieux serviteur de Rescupuri, Lena et Vespino. Ardemia, doublement trahie, pleure la perte d'Arescamo quand, ultime retournement de situation, Arescamo avoue n'être ni Ermina ni femme, mais Ercindo, roi de Lycie qui avait emprunté l'identité d'un cousin pour approcher et séduire Ermina-Rescupuri en tout incognito. Ardemia peut se réjouir, elle vient de se trouver un royal

époux, à la plus grande satisfaction de ses conseillers, mais au grand dam de Deadora et d'Ormondo, que l'on marie ensemble pour les consoler. Quant à Rescupuri, on le tire, repenti, du cachot où on l'avait emprisonné pour méditer sur ses erreurs et on lui donne la main d'une sœur d'Ormondo, certaine Erestia qui n'aurait jamais cessé de l'aimer et de l'attendre... À chacun sa chacune. « Du bien pour tout le monde », peut s'exclamer la nourrice, à laquelle revient du reste le mot de la fin : « Là où sont le caprice et le jeu se trouve l'amour vrai. »<sup>3</sup>.

- 6 Ultimes précisions, enfin. Sur le lieu, déjà cité, une cour d'Arménie sans consistance, lieu de nulle part en somme, mais de tous les royaumes aussi de par les lois qui le gouvernent. Et sur le temps de l'action, une unique soirée.
- 7 Bien évidemment, celle qui nous intéresse tout particulièrement, dans le cadre de notre thématique, c'est Ardemia, dont nous voudrions commencer par remarquer qu'elle semble affligée de trois défauts majeurs en eux-mêmes préjudiciables soit à son autorité au moment de l'action, soit à la pérennité de celle-là : être jeune, être femme et être reine. Ce travail se propose d'examiner l'un après l'autre ces freins à la pleine autorité de ce personnage.
- 8 1. Sa jeunesse l'expose en effet à cette intransigeance que lui reprochent tour à tour ses conseillers et sa nourrice, à ne point vouloir troquer sa liberté contre le mariage, si nécessaire soit-il, et à répugner, du même coup, aux plaisirs de la chair. C'est du reste par une longue plainte sur les faiblesses du corps que s'ouvre la pièce :

Ah, quelle résistance trop faible  
Nous a donnée la nature,  
Contre les tentations  
Des sens flatteurs. Ô combien !,  
Entre luxes et pompes, fêtes, musiques et chants,  
Villes, campagnes, jardins, bois, eaux et champs,  
[...]  
Combien de pièges doux et inévitables nous tendent-ils,  
Qui attirent et prennent l'âme imprudente !<sup>4</sup>

- 9 Et le dialogue entre la reine et sa sœur ne manque pas de viser alors plus spécifiquement les vénéneuses<sup>5</sup> « fariboles amoureuses »

chantées par Fillidora<sup>6</sup> – Amour n'étant, bien sûr, qu' « [...] Un monstre féroce / Un pacte abominable / De lasciveté cruelle, d'oisiveté malsaine, / Un appétit aveugle, un désir vain / [qui] Se font, de l'âme et du cœur, Seigneur et Dieu »<sup>7</sup>. Le prétexte est tout trouvé à l'expression d'une misanthropie convenue mais farouche, en écho à une misogynie qui, elle, ne ressortit pas au seul *topos*. C'est ainsi qu'Ardemia souligne cette injustice faite aux femmes, exemple parmi d'autres de « virile tyrannie »<sup>8</sup>, à savoir :

[...] cette loi barbare et profane  
Selon laquelle il est [pour un homme] licite et glorieux  
De pécher sans le frein d'aucune loi  
Du Ciel ni de la Terre,  
[...]  
Tandis qu'à une solide chaîne  
De déshonneur éternel, on lie la femme  
Qui, par inclination, par destin ou par violence,  
Tombe parfois dans les filets de l'amour<sup>9</sup>

Mais Ardemia ne fait pas que s'insurger et, non sans quelque orgueil, affirme en contre-point le pouvoir des femmes à renverser le rapport de force avec les hommes, par exemple, en usant de leurs charmes :

Et les femmes avisées,  
Quoiqu'avilies, enchaînées et captives ;  
Savent dominer ces Tyrans, qui,  
Même s'ils menacent le Monde  
De cruel esclavage, d'outrages et de dommages,  
Tremblent à un seul signe, un seul regard  
Non seulement d'une noble Dame,  
Mais aussi de n'importe quelle femme  
Qui, la beauté comme éperon,  
Sache aiguïser ses armes [...] <sup>10</sup>

À l'infériorité dans laquelle on voudrait la tenir, Ardemia oppose l'intelligence ou la sagesse – « Une Femme avertie peut / Bien rester sans Mari. »<sup>11</sup> –, ainsi que le mépris :

Qu'ils [les hommes] qualifient donc la Femme  
D'Animal imparfait, et l'homme de parfait,  
Je le leur concède, il me suffit de savoir

Que si la perfection contient le tout,  
Chez l'homme, avec la vertu, elle abrite le vice,  
Alors que chez la femme,  
Le vice étant exclu, seule la vertu se niche.  
Car féminine est la vertu et masculin le vice.<sup>12</sup>

- 10 C'est au nom de telles convictions qu'Ardemia fonde une revendication de liberté virulente qui appelle, en proportion, le développement du thème de l'esclavage qu'elle redoute. En effet, le texte multiplie à l'envi un lexique qui ne laisse de vilipender la domination de l'homme, amant ou mari qu'il soit :

Je comprends qu'il faut  
Que je fasse Maître de ma vie  
Un homme [...],  
Au prix fort de ma liberté.

et l'humiliante soumission des femmes :

Je me croirais  
Esclave plus que Reine  
En obéissant aux désirs effrénés  
D'un homme<sup>13</sup>.

- 11 On renvoie aux expressions déjà rencontrées dans les citations qui parsèment cette étude, toutes amenant ces déclarations répétées :

[...] je préfère, plutôt  
Que vivre en Reine et servante d'autrui,  
Mourir en femme libre  
[...] mille  
Fois mourir plutôt que jamais  
Me soumettre volontairement  
À la cruelle tyrannie d'un homme<sup>14</sup>,

quitte à y perdre son royaume :

Je perdrai certainement  
La possession du royaume  
Avant que, pour l'amour de ce royaume,  
Je veuille acquérir la compagnie d'un homme<sup>15</sup>.

- 12 Mais il ne saurait en être question, évidemment. Laissons pourtant à Ardemia le bénéfice d'une sincérité de début de pièce qu'est loin d'exprimer sa sœur, laquelle ne fait écho aux propos de la reine (littéralement parlant<sup>16</sup>) que par jeu – ou servilité de bon aloi face à la détermination de sa reine ? Au plan dramaturgique toutefois, ce « perroquet » de la reine Ardemia, faire-valoir apparent des sentiments de celle-ci, brisant le caractère exceptionnel, singulier – dans tous les sens du terme –, qui les eût rendus crédibles, les entache au contraire d'une exagération suspecte et, partant, en annonce l'anéantissement. La solidarité de Deadora sonne d'ailleurs d'autant plus faux que la princesse commence d'abord par entonner le chant de la raison d'Etat,

Tu nacquis pour le Trône,  
Et pour le royaume encore  
Tu dois te marier<sup>17</sup>,

avant de renoncer à convaincre sa sœur, feignant<sup>18</sup> alors de se ranger à son côté. Et puis, toujours à des fins d'efficacité narrative et théâtrale, puisqu'il faut bien montrer la « force d'Amour », la leçon sera d'autant plus éclatante que sera grande la résistance de celle qui doit succomber. Orcane le sait, qui cherche le moyen de surmonter l'obstacle :

[...] dure entrave.  
Et presque insurmontable est en travers  
De ce souhait [...] : le cruel caractère  
De la Reine et la raison d'Etat.  
Elle hait le mariage et elle aime et elle estime  
La liberté de la Couronne et  
La sienne à la fois. [...] <sup>19</sup>

- 13 Pour sa part, la Nourrice use d'arguments d'une nature moins austère que ceux des conseillers : il s'agit de convaincre Ardemia qu'elle est en âge de goûter aux plaisirs de la vie – ce que Tiribazzo laisse aussi entrevoir au début de la scène 2<sup>20</sup> – et que sa résistance n'est que le fruit de son ignorance : « Ainsi s'exprime qui ne sait pas. / Jeunesse inexpérimentée / Ne connaît pas son propre bien. »<sup>21</sup> On relèvera aussi, entre autres poncifs sur les défauts de la jeunesse, celui d'être influençable : c'est Arescamo qui en fait état, lui qui, comptant sur

l'aide des vieux et sages conseillers de la Reine pour plier la belle Erminda à ses désirs déclare : « Conseil prudent / De vieillesse chenu [...] / Pénètre aisément / Dans un tout jeune cœur »<sup>22</sup>, menaçant toutefois au passage, en cas d'échec de la méthode persuasive, de recourir à une manière plus « virile » propre à confirmer les théories d'Ardemia :

[...] Et quand bien même /  
L'œuvre de ces vieillards échouerait,  
J'utiliserai, pour la terrasser tout-à-fait,  
La terrible machine  
Du commandement royal [celui d'Ardemia, en l'occurrence], qui abat  
et contraint  
Les cœurs les plus durs et les âmes les plus cruelles<sup>23</sup>.

Au final, au royaume d'Arménie, être jeune, c'est, d'une manière ou d'une autre, être imparfait.

- 14 2. Mais être femme ne vaut guère mieux, tant il est vrai qu'Ardemia elle-même, à peine exposée aux beaux yeux d'Arescamo, se découvre, en même temps qu'éprise... inconstante<sup>24</sup>, bien prompte à renier cette haine des hommes et cette réticence à aimer<sup>25</sup>, qui, avoue-t-elle soudain, ne naissent au cœur des jeunes filles « un peu simples et légères »<sup>26</sup> que par ignorance de cette bonne « vieille loi universelle » selon laquelle :

[...] la femme n'étant pas autre chose  
Que la moitié de l'homme,  
Sans homme, loin d'être une femme, elle n'est qu'un être  
Inutile aux autres et un poids pour elle-même<sup>27</sup>.

- 15 Ardemia, qui se croyait libre et qui se croyait femme, semble à présent découvrir qu'elle n'est ni l'une ni l'autre. Elle se « reconnaît », pourrait-on dire, puisque cette loi universelle est « Imprimée par la Nature en toute Femme »<sup>28</sup>. Elle qui, peu avant, proclamait : « [...] si Reine je suis, je suis Femme moi aussi », « Je suis née Femme avant d'être Reine », <sup>29</sup> se voit soudain à peine plus que comme une enfant (« fanciulla »<sup>30</sup>), fragile et exposée à tous les dangers, au point de soudain aspirer à cet appui qu'elle refusait un instant avant :

Et comme une tendre plante,  
Sans appui et sans abri,  
Aux injures des vents  
Et des animaux des montagnes,  
Elle se voit exposée,  
Elle change sa haine en amour,  
Sa détestation en désir et, habile,  
Etreint son tuteur et sa défense<sup>31</sup> ;

et, surtout et avant tout, destinée à régner<sup>32</sup>, donc à se soumettre aux exigences de son sexe et de sa fonction, à l'instar de ce que lui rappelle sa nourrice :

Une Femme sans homme à son côté  
Est comme une vigne sans orme auquel s'appuyer,  
Un pauvre tronc, et faible.  
Aime et toi-même,  
Comme une noble vigne  
Qui s'appuie haut à son tuteur  
Et laisse mûrir ses fruits,  
Renouvelle dans tes fils  
Pour ta consolation et celle du royaume arménien  
Son salut et sa grandeur<sup>33</sup>.

- 16 Comme le lui avait auparavant rappelé Deadora : « Le royaume ne peut rester sans roi »<sup>34</sup>, ni, on l'a bien compris, sans descendance. Alors bien sûr, on veut bien reconnaître qu'Ardemia, dans sa catégorie (jeune et femme), est au-dessus de la moyenne – on la dit « malgré son sexe et son âge, avisée et sage » ; mais le texte italien recourt à « sovra », qui est moins restrictif que « malgré » et renvoie explicitement à une position d'Ardemia « au-dessus de »<sup>35</sup> –, cependant, en tant que femme libre de tout lien (matrimonial et maternel), elle est bel et bien incomplète.
- 17 3. Elle fait aussi une reine « insuffisante ». Non qu'on lui dénie (on, c'est en l'occurrence Tiribazzo) des qualités exceptionnelles et même paradoxales :

[...] notre Reine,  
Bien qu'elle soit Femme, a un cœur franc, et recèle,

Dans son cœur de femme, des sentiments constants,  
Et sous ses cheveux blonds, elle cache  
Le jugement d'un homme aux cheveux blancs<sup>36</sup>.

- 18 C'est bien sûr en toute relativité qu'il convient d'apprécier le propos. La souveraine elle-même, en tant que telle, se trouve un « cœur viril »<sup>37</sup>. Il y a donc, en Ardemia, une identité de façade – et d'« état civil » –, féminine, que tout (c'est-à-dire les conventions sociales et littéraires) associe aux stéréotypes de la faiblesse et de l'inconstance, et une identité fonctionnelle qui ne peut être que de nature masculine. En refusant les règles qu'impose la première, Ardemia triche avec sa nature ; en refusant celles de la seconde, elle usurpe son pouvoir. Ce n'est pas nous qui le disons, mais elle-même : « [...] je sais bien / Que celui qui ne sait faire le sacrifice honnête et digne / de ses propres désirs pour le bien commun / usurpe indignement le sceptre du royaume. »<sup>38</sup> Or, Ardemia se montre très consciente du poids de la charge en raison de laquelle elle vit tenaillée par la prudence et la raison d'Etat.
- 19 Au nom de la première, c'est du temps qu'Ardemia demande : « La prudence m'enseigne / De mûrir ce conseil [accepter le mariage] / Avec le temps. [...] »<sup>39</sup>. Mais c'est précisément ce qu'on lui refuse, car trop de prudence pourrait bien aboutir à l'effet inverse de celui recherché (c'est-à-dire préserver la paix du royaume), comme le souligne Tiribazzo :

Reine magnanime,  
Tu raisones telle que tu es. À la prudence  
Tu accordes ce qu'il faut, mais ne dois-tu pas penser aussi  
Qu'une trop grande et trop longue prudence  
Devient à la fin  
Non pas ministre de joie et de salut,  
Mais d'un vain repentir et de ruine<sup>40</sup> ?

Naturellement, l'extrême méfiance d'Ardemia<sup>41</sup> entre à la fois dans le processus d'amplification de sentiments initiaux que l'amour doit vaincre, montrant ainsi sa force, et dans une multiplication assez mécanique de sentences de vague senteur machiavélienne dans un contexte littéraire et idéologique très imprégné des débats de tout crin sur l'art du bon gouvernement.

- 20 Au nom de la raison d'Etat, cette fois, ce qu'on demande à Ardemia est bien un renoncement à ses convictions intimes – abdiquer de soi –, quoi qu'il lui en coûte, et nous employons ce terme à dessein, car l'idée du « prix à payer » et du mari à « acheter » est explicitement énoncée par la jeune reine :

Et plus que les autres femmes  
Je comprends qu'il faut  
Que je fasse Maître de ma vie  
Un homme [...],  
Au prix fort de ma liberté.  
Pour la paix et la grandeur de mon Royaume,  
J'achèterai (puisqu'il le faut) un Roi. [...] <sup>42</sup>

Elle exprime en tout cas de manière répétée le sentiment qu'il lui est fait violence – le mot est prononcé :

Des prières ? Des violences  
Que me font mes vassaux,  
Des règles d'intérêt  
Du Conseil d'Etat  
Qui veulent me faire  
De Reine esclave  
À leur avantage et pour mon malheur.  
[...]  
Le Conseil d'Etat, ou plutôt l'intérêt  
Du Conseil et des vassaux  
Me conseille,  
Et même me presse et me contraint,  
De me marier. Mais moi  
Plutôt qu'un mari,  
C'est la mort que je veux <sup>43</sup>,

et que sa soumission aux intérêts de la Couronne est un sacrifice – « Je fais don au royaume / De toute mes joies, et je tendrai mes mains / Aux bracelets dorés qu'on me propose. [...] » <sup>44</sup> – et une humiliation, ce que confirment les propos d'Orcane : « [...] tu devrais / ton plaisir mortifier afin qu'il fasse / De la nécessité sa loi » <sup>45</sup>. D'où la révolte initiale d'Ardemia, qui se sent le droit, l'aptitude et la force de vivre et de régner seule <sup>46</sup>.

- 21 Mais jeune, femme et reine – avec pour conséquence d’être, pour reprendre nos propres termes, « imparfaite », « incomplète » et « insuffisante » –, s’il est bien un qualificatif qu’elle ne peut continuer à associer à ce trinôme embarrassant, c’est précisément celui de « seule ». Il s’agit donc de créer les conditions qui vont tirer Ardemia de son ignorance puérile des choses du cœur et du corps – sinon la faire vieillir, du moins la faire changer d’état, passer de « fanciulla » à « donna » – et qui seront propres à réconcilier la reine et la femme, en d’autres termes, à concilier le devoir (se marier) et les sentiments (aimer).
- 22 4. Il faut toutefois rendre acceptable (*stricto sensu*) et heureux ce dénouement inscrit dans la double loi sociale et naturelle, qui ne présente, de ce fait, en lui-même, aucun intérêt dramatique. En effet, il n’y a pas de suspens possible, car pas d’alternative pour Ardemia : le seul choix qu’on lui accorde tient à l’identité de l’époux – « [...] il revient à la Reine / De choisir qui bon lui semble comme consort, / Pour partager le Trône, pour partager son lit. [...] »<sup>47</sup>. On remarquera toutefois, pour nuancer légèrement le propos, qu’on attend tout de même d’Ardemia qu’elle consulte son Conseil et en obtienne le consentement, selon une procédure qu’expose brièvement Orcane à Ormondo :

Crois-bien que, lorsque  
Elle sera résolue à se marier et qu’elle recherchera  
Les avis du Conseil et nous désignera  
Les Prétendants qu’elle seule connaît  
À ces noces tant attendues,  
Tous les votes seront en ta faveur<sup>48</sup>.

- 23 Quoi qu’il en soit, tout l’ordonnancement dramaturgique relève d’un art dilatoire et moralisateur : multiplier les péripéties qui retardent l’annonce du mariage d’Ardemia et d’Arescamo-Ercindo ; et faire de ce mariage de raison, un mariage de cœur. Nous ne reviendrons pas sur les péripéties en question, dont la plus audacieuse joue sur les égarements passagers des uns et des autres consécutifs au travestissement de Rescupuri en Ermina (cf. notre résumé *supra*). Quant à la morale, elle ne trouve pas seulement son compte dans le mariage d’Ardemia, mais encore dans le consentement intime à celui-ci, dans la justesse du choix d’Arescamo pour l’Arménie<sup>49</sup>, dans la

magnanimité du pardon accordé à Rescupuri, dans le bonheur promis aux perdants (Rescupuri encore, Deadora, Ormondo) et aux serviteurs (Lena et Vespino).

- 24 On remarquera tout de même le manque d'enthousiasme de Deadora, éprise d'Arescamo, mais « priée » par sa sœur d'accepter Ormondo en échange<sup>50</sup> :

C'est à un dur échange  
que vous me destinez, mes Amis.  
Un autre sort me promettait Amour, ce tyran,  
Un autre sort me réserve le destin, Et mon destin se trompe.  
Je ferai comme bon vous semble, et j'aurai à cœur  
D'éloigner de mes yeux  
L'objet qui me plut et donne vie à une autre<sup>51</sup>.

Plus encore qu'Ardemia, Deadora est en quelque sorte flouée par son sort car elle est jeune et femme, elle aussi, mais pas reine : prête à l'amour et au mariage, contrairement à sa sœur, à la fin, il ne lui reste pourtant qu'à obéir à un décret royal qui la frustre du premier. Il s'ensuit que l'ombre du dépit de Deadora plane indiscutablement sur le *lieto fine* de la pièce.

- 25 En matière d'autorité, si on l'entend ici comme droit reconnu à disposer de soi, Deadora obéit à une loi bien de son temps, toutes classes confondues, selon laquelle une femme n'avait d'autre choix que de passer de la tutelle du père (du Prince, fût-il « reine ») à celle du mari ou du couvent. Mais que nous dit cette pièce sur l'autorité de la reine ? Que ses qualités d'exception – au delà de son sexe, au delà de son âge – lui en confèrent assez pour régner pendant un certain temps, assez pour dicter sa loi au sein du Palais, mais clairement pas assez pour que cela dure trop, en particulier s'il faut résister à d'éventuels ennemis extérieurs : il est donc impératif d'asseoir cette autorité en contractant une juste alliance, politique et privée, avec celui qui (prince consort ; et ce qui : pays allié) aidera à garantir la paix extérieure et à assurer la pérennité de la Couronne. L'autorité ne va donc pas, du moins pas longtemps, sans le mariage ni la filiation. C'est un modèle banal que nous propose Loredano, avec tout de même, concernant le thème des prétentions à la liberté de son personnage, au premier acte de la pièce, une force dans l'expression

de la haine du mariage qui n'est peut-être pas seulement un *topos* ni seulement un motif dramatique : nous soupçonnons, en effet, qu'elle ait pu lui être inspirée par un exemple bien contemporain, celui de Christine de Suède. On sait que cette dernière avait assez en horreur l'idée du mariage pour refuser d'épouser non seulement le prétendant que son entourage soutenait, son cousin Charles Gustave, mais aussi son favori, Magnus Gabriel de La Gardie. Non contente, elle poussa ce dernier à épouser Marie Euphrosine, la sœur de Charles Gustave, choisissant, pour sa part de continuer à mener une vie libre et de le faire en renonçant au pouvoir : la reine Christine renonce définitivement au mariage et à sa couronne (elle abdique en 1654 ; elle fait désigner Charles Gustave comme son successeur, ainsi que sa descendance ; elle se convertit ensuite au catholicisme et s'installe à Rome dès 1655) au bénéfice d'une vie intellectuelle et sentimentale bouillonnante (avec quelques avatars politiques sans intérêt pour notre propos).

- 26 Patricien de Venise au cœur d'un réseau intellectuel cosmopolite, dynamique, ouvert aux échanges avec le monde protestant, sensible aux thèses libertines et à tout ce qui contribuait à conforter un sentiment anti-papiste dans un climat de tension entre Venise et Rome qui resta prononcé pendant toute la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, Loredano connaissait forcément très bien le personnage de la reine suédoise, exemple paradoxal d'affranchissement des règles et d'adhésion intime à la foi catholique, d'où notre sentiment qu'il ait pu en tirer parti, plus tard, pour créer son personnage d'Ardemia. En revanche, au moment où il compose *La Forza d'Amore*, alors que les relations de Venise avec la Papauté se sont re-normalisées, que la Sérénissime s'engage dans la voie du déclin, le patricien plutôt réactionnaire qu'il est devenu<sup>52</sup> ne peut envisager une Ardemia aussi radicale que Christine de Suède : la reine d'Arménie, elle, rentre dans le rang et gagne les derniers galons de son autorité au nom d'un conformisme absolu et consenti.

## NOTES

---

1 Elle a probablement été entièrement composée à Peschiera del Garda, où Loredano, mis à l'écart des fonctions politiques de premier plan de la

Sérénissime (il a été l'un des trois chefs du Conseil des Dix), avait été nommé *Provveditore* le 29 août 1660. Il meurt le 13 août 1661.

2 « La tua stirpe real [...], / Ristretta a un ramo solo e senza appoggio / Onde cresca, germogli e i fior mature / In legittimi parti a nostra gioia, / Minaccia [...] / Guerre, travagli e Danni. » Notre texte de référence est celui de la seule édition connue : *La Forza d'Amore, Opera scenica di Gio : FRANCESCO LOREDANO Nobile Veneto, Venezia, Guerigli, 1662* ; nous en avons aménagé, *a minima*, la transcription dans ces notes.

3 A. III, sc. 10 (« Tutti han del bene », « [...] dove è scherzo e gioco è vero Amore »).

4 A. I, sc. 1 (« Ah, che debole troppo / Ne dié forza natura / Contro gli allettamenti / Del senso lusinghiero. O quanti ! O quanti / Fra lussi e pompe, e feste, e suoni, e canti, / Città, Ville, Giardin, boschi, acque e Campi, / [...] / Lacci soavi e inevitabil tende / Onde l'Anima incauta alletta e prende ! »).

5 Par allusion au « veleno mortifero d'Amore [poison d'amour mortifère] » évoqué par Ardemia (A. I, sc. 1), auquel la Nourrice oppose ce : « Così parla chi non sa. / Inesperta Gioventù / Non conosce il proprio ben. / Gusto corrotto / Anche il mel chiama velen [Ainsi parlent les ignorants. Jeunesse inexpérimentée ne connaît pas son propre bien. Le goût corrompu qualifie de poison même le miel]. » (*ibid.*).

6 *Ibid.* (« ciancie amorose »).

7 *Ibid.* (« [...] Un fiero mostro, / Un patto abominato / Di lascivia crudel, d'ozio malnato, / Un'appetito cieco, un van desio / Fan de l'alma e del cor Signore e Dio. »).

8 A. I, sc. 3 (« viril tirannide »).

9 *Ibid.* (« [...] quella legge barbara e profana / Onde lecito fansi, e glorioso, / Il peccar senza fren di legge alcuna / Del Cielo e della Terra, / [...] / Mentre a dura catena / D'eterno disonor legan la Donna / Che per genio, destino o violenza / Tallora inciampi a l' amorose rete ? »).

10 *Ibid.* (« E san le Donne accorte, / Benché avvilitate ; incatenate e serve ; / Signoreggiar questi Tiranni ancora / Che minacciando il Mondo / D'acerba servitù, d'oltraggi e danni, / Tremano a un solo cenno, a un solo sguardo / Non che di nobile Donna, / Di femina vulgare / Che in cote di bellezza / Sappia l'armi aguzzar [...] »).

- 11 *Ibid.* (« Ben Donna accorta / Può star senza Marito ») ; c'est nous qui soulignons. L'adjectif récurrent « accorto » (cf. note cidessus) désigne à la fois la prudence, l'habileté, le contraire de la naïveté...
- 12 *Ibid.* (« Mi chiamin pur la Donna / Imperfetto Animal, perfetto l'huomo, / Che io gliel concedo, e di saper mi basta / Che se la perfezion contiene il tutto, / Ne l'huom con la virtute il vizio alberga, / Dove sol ne la Donna, / Escluso il vizio, la virtù si chiude. / Che femina è virtute, il vischio maschio. ») ; outre que le rang ne garantit pas plus de « perfection » à cet homme-là, tant s'en faut, si l'on en juge à cette parenthèse cynique : « [...] (che d'huomo / Meno ha quand'è più grande) [qui, plus il est grand, moins il tient de l'homme] » (A. I, sc. 2).
- 13 Respectivement : A. I, sc. 2 (« Sento quello che importi / Far de la propria vita / Signore un'huom [...], / de la mia libertà col caro prezzo ») et A. I, sc. 3 (« [...] Mi crederei / Più che Regina schiava / In ubbedir d'un'huomo / A le sfrenate voglie. ») ; on pourrait encore citer cette réserve émise par Ardemia sur le bonheur conjugal : « [...] (se mai felice / Si provò schiavitù) [du moins si l'y eut jamais d'esclavage heureux] » (A. I, sc. 2).
- 14 A. I, sc. 3 (« [...] voglio più tosto / Che viver da Regina e serva altrui / Morir libera Donna » ; [...] mille / Volte morir che mai / Volontaria sopporri / À la crudel tirannide d'un'huomo ») ; cf. aussi la prolifération des termes « serva », « schiava », de leurs dérivés et affines, en particulier dans cette scène (v. 24, 33, 74-75, etc.).
- 15 *Ibid.* (« Certo perderò prima / Il possesso del Regno / Che per amor d'un Regno / Voglia acquistar la compagnia d'un'huomo »).
- 16 Citons, à titre d'exemple, les deux dernières répliques de la scène 3 : (Ardemia) « Prima che mai cangiar pensiero o voglia, / Cangierò stato e sorte [Avant de jamais changer penser et envie, je changerai d'état et de sort] », (Deadora) « Prima che voglia marital nudrisca, / Cangierò vita in morte [Avant que je nourrisse une aspiration matrimoniale, je changerai ma vie en mort] ».
- 17 A. I, sc. 3 (« Nascesti al Regno, e per lo Regno ancora / Dei maritarti. »), ainsi que : « O mia Regina, pensa / Che se ne l'altre Donne / È il maritaggio elezione e voglia, / Legge e necessità per te diventa. [Ô ma Reine, pense que pour les autres femmes, le mariage est un choix et un souhait, pour toi, loi et nécessité il devient] ».
- 18 « [...] Voglio scoprirmi. Resti . Fra le durezza del suo cor di ferro / Ardemia, io l'ho di carne, ed amo [...] / [...] / **Finsi** d'odiar da scherzo ogni

uomo [Je veux me dévoiler. Qu'Ardemia reste dans les duretés de son cœur de fer, moi je l'ai de chair et j'aime... J'ai feins par jeu de haïr les hommes] » (A. I, sc. 6) ; c'est nous qui soulignons.

19 A. II, sc. 1 (« [...] duro impedimento . E quasi insuperabile attraversa / Questa voglia [...] : il genio acerbo / De la Regina e la ragion di Stato. Ella odia il maritaggio, ed ama e pregia / La libertà de la Corona e insieme / De la sua vita. [...] »).

20 « Or che sei ne l'età più bella e cara, / Ch'a le gioie d'Amor scherzando invita, / Che più pensi, Regina, e che più badi / In vita solitaria ? [Alors que tu es à cet âge le plus beau et le plus cher, qui invite en riant aux plaisirs d'amour, à quoi d'autre penses-tu, ma Reine, et de quoi d'autre te soucies-tu, dans ta vie solitaire ?] » (A. I).

21 A. I, sc. 2 (« Così parla chio non sa. / Inesperta Gioventù / Non conosce il proprio ben.»).

22 A. I, sc. 5 (« Penetra agevolmente / In giovinetto cor cauto consiglio / Di canuta vecchiezza. [...] »).

23 *Ibid.* (« [...] E quando ancora / L'opra di quei Vecchioni andasse a vuoto, / V'adoprerò per atterrarla appieno / La macchina tremenda / Del comando Real ch'abatte e sforza / I cor più duri e l'alme più ferigne. »).

24 « Come presto si cangia umor di Donna [Comme l'humeur d'une femme change vite] ! », « [...] Veramente / A ragione talvolta in apparenza / La feminea incostanza il Vulgo infama [Vraiment, à juste titre parfois, l'homme du commun blâme l'inconstance apparente des femmes] » (A. I, sc. 7) ; sur ce thème, cf. le monologue de l'acte II, sc. 6 (Nudrice) : « Prima grave la piuma e lieve il piombo [...] Che costante pensiero si trovi in Donna [On verra la plume devenir lourde et léger le plomb... avant qu'en une femme on ne trouve une pensée constante] ».

25 *Ibid.* (« L'odio de l'huom, la ritrosia d'amore »).

26 « fanciulle semplicette e lievi » (*ibid.*), repris plus avant par la Nourrice évoquant les humeurs des « fanciulle / Semplici e scioccarelle » (A. II, sc. 2). Cf. aussi n. 30

27 *Ibid.* (« [...] non essendo altro la Donna / Che la metà de l'huomo, / Senza de l'huomo, anzi che Donna è un / Inutile ad altrui, grave a se stessa. »).

28 « Impresa da Natura in ogni Donna », *ibid.*

- 29 Respectivamente A. I, sc. 2 (« [...] se Regina son, son Donna anch'io ») et A. I, sc. 3 (« Pria Donna che Regina / Nacqui »).
- 30 « [...] Ella è fanciulla. / E benché troppo saggia / Ne la ragion di Stato, / Negli affari d'amor sciocca e inesperta. » (A. I, sc. 2).
- 31 A. I, sc. 6 (« E qual tenera pianta, / De gli animali a i monti / E a le ingiurie de' venti / Senza appoggio e riparo, / Ella si mira esposta, / Cangia l'odio in amore, / L'abborrimento in desiderio, e, scaltra / La sua difesa, il suo sostegno abbraccia. »).
- 32 « nacqui più che a me stessa al patrio Regno » (*ibid.*).
- 33 A. II, sc. 6 (« Donna senz'huomo a lato / È qual vite senz'olmo a cui s'appoggi, / Misero tronco, e vile. Ama, e te stessa, / Quasi vite gentile / Che al suo sostegno avvinta alto sen' poggia / E suoi frutti matura, a nostra gioia / Rinovella ne' figli / A tuo conforto e de l'Armenio Regno, / La salute e grandezza. [...] »).
- 34 A. I, sc. 3 (« Il Regno / Non può star senza Rè. »).
- 35 A. III, sc. 4 (« Sovra il sesso e l'etade accorta e saggia »).
- 36 A. II, sc. 1 (« [...] la nostra Regina, / Benché sia Donna, ha petto franco, e porta / In un cor feminil costante affetto, / E sotto il biondo crine / Senno canuto asconde. »).
- 37 « Io son Regina, e porto / In seno maschio, un generoso affetto [Je suis Reine et je recèle, dans un cœur masculin, des sentiments généreux]. » (A. II, sc. 4).
- 38 A. I, sc. 2 (« [...] so ben'io / Che Regio scettro indegnamente usurpa / Chi de le proprie voglie al ben commune / Non sa far sacrificio onesto e degno. »).
- 39 A. I, sc. 2 (« M'insegna la prudenza / Di maturar col tempo / Questo consiglio. [...] ») ; ainsi que : « [...] dice il vulgo ancora / Chi presto si marita / Anche presto si pente [... l'homme du commun dit encore que qui se marie vite se repentit vite aussi]. », « Convien che la prudenza a tempo annodi / Perché felice sia [...] questo legame [Il convient que la prudence noue ce lien avec le temps, pour qu'il soit heureux]. », « [...] se solo col tempo ella [la prudenza] s'acquista, / Concedetemi ancora / Del tempo i benefici [... si elle ne s'acquiert qu'avec le temps, accordez-moi encore les bénéfiques du temps]. » (*ibid.*).

40 « Magnanima Regina, / Qual tu sei tal ragioni. A la prudenza / Dai quel che dei, ma non dei pensare ancora / Che la prudenza troppo cauta e troppo / Tarda diventa al fine / Non di gioia ministra, e di salute, / Ma di van pentimento e di ruine. / [...] / Ogni picciol indugio / A sceglierti un Marito / Per te, per questo Regno / Sarà prudenza intempestiva e tarda. » (Tirabazzo, *ibid.*)

41 « anche del mar la calma / Cela i Mostri, le Sirti e le tempeste [dans la mer, même le calme cache des monstres, des syrtes et des tempêtes] », « Son menzogneri i venti, / Il mare è senza fede, / E tradisce vie più chi più gli crede [Les vents sont mensongers, la mer n'est pas fiable, et plus on la croit, plus elle trahit] » (*ibid.*).

42 A. I, sc. 2 (« E più de l'altre Donne / Sento quello che importi / Far de la propria vita / Signore un'huom [...] / [...] / De la mia libertà col caro prezzo. / Del mio Regno a la pace, a la grandezza, / Comprerò (già che'l vuole) un Rè [...] »); c'est nous qui soulignons.

43 A. I, sc. 3 (« Preghiere ? Violenze / Son queste de' Vassalli, / Massime d'interesse / Del Consiglio di stato / Che di Regina serva / Voglion farmi a lor pro per mio cordoglio. »; « [...] Mi consiglia, / Anzi mi preme e sforza / Il Consiglio di Stato, o l'interesse / Più tosto del Consiglio e de' Vassalli, / A maritarmi. Ed io / Più tosto che Marito / Voglio la morte. »).

44 A. I, sc. 2 (« Ogni mia gioia / Io dono al Regno, e porgerò le mani / Al laccio d'or che mi propone. [...]).

45 *Ibid.* (« [...] il tuo piacere / Mortificar devria perché facesse / De la necessità legge a se stesso »; c'est nous qui soulignons). Remarquons que c'est sur cette raison d'Etat que compte Ormondo pour obtenir gain de cause auprès d'Ardemia : « [...] serpeggia ancora / Lieve aura di speranza [...], / Che la ragion di Stato / À concetti d'Amor prevalga e senta / Meco il Consiglio [...] [...] serpente encore / un léger souffle d'espoir [...], / Que la raison d'Etat / Prévale sur les concepts d'amour, et qu'elle [Ardemia] écoute / En ma faveur le Conseil... » (A. II, sc. 9).

46 « Per me dono al mio Regno / L'amor di libertà che mi consiglia / Di vivere me stessa, / Solo Regina e sola / À le noie, a i piacer. » (A. I, sc. 2).

47 A. III, sc. 4 (« [...] tocca a la Regina / Scegliere chi le piace a se consorte, / E del Trono e del letto [...]).

48 *Ibid.* (« Ben creder puoi che quando / Sia risoluta al maritaggio, e cerchi / Del consiglio i pareri, e ne dichiami / I Pretendenti a lei sol noti ancora / A

queste nozze sospirate tanto, / Che tutti i voti a tuo favor cadranno. »).  
L'avis et le consentement se résument à cet échange entre la reine et  
Orcane dès la déclaration d'Ercindo, qui s'est enfin découvert roi de Lycie et  
épris d'Ardemia : « Udiste, o miei fedeli, / Sì strano caso ? / Udimmo. / E  
che vi pare ? / Che t'abbracci la sorte, / Che n'apparecchia il Cielo [Avez-  
vous entendu, ô mes fidèles, / Une histoire si étrange ? / Nous avons  
entendu. / Et que vous en semble ? / Que tu embrasses le destin / Que le  
Ciel nous prépare]. » (A. III, sc. 10).

49 « [...] A noi [c'est Orcane qui parle] sta meglio in tanto / Arescamo  
d'Ormondo : / Ei piace a la regina, / E a noi più de l'Ircania / Piace la licia.  
[Arescamo nous plaît plus qu'Ormondo, il plaît à la Reine et la Lycie nous  
plaît plus que l'Ircanie » (A. III, sc. 10).

50 « Io non ti sforzo, / Cara Sorella mia, ma te en prego [Je ne te force  
point, / Ma chère Sœur, mais je t'en prie] » (*ibid.*)... mais les prières d'une  
reine sont des ordres ! Ardemia, supputant la rivalité de sa sœur, n'affirmait-  
elle pas peu avant : « Dubito sol che Deadora m'habbia / Nel tuo amor [elle  
s'adresse à Arescamo] prevenuta. E se fosse ? / [...]. Se di fortuna / E forse  
di bellezza ella mi cede, / Convieni anche d'Amore / (Sia forza o cortesia)  
ch'ella mi ceda [Je crains seulement que Deadora m'ait / Précédée dans ton  
amour. Et si c'était le cas ? / [...]. Si je lui cède en fortune / Et, peut-être, en  
beauté, / Il faudra qu'en amour (soit par force soit par courtoisie) ce soit  
elle qui me cède]. » (A. I, sc. 6) ?

51 *Ibid.* (« A duro cambio / Mi destinate, Amici. », « Altra sorte promise  
Amor tiranno, / Altra sorte mi dona il mio destino, / Che mio destin diventa  
il proprio inganno. / Farò quanto vi piace, e mi sia caro / D'allontanar da gli  
occhi / L'oggetto che mi piacque e altrui dà vita. »).

52 Rappelons que Loredano vota, avec le Grand Conseil, la réintégration des  
Jésuites à Venise en 1657.

## AUTEUR

---

**Agnès Morini**

Université de Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/055241581>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000052207135>

# Quelle autorité féminine représentée dans la *Comedia nueva* ?

Le cas de *La Prudence chez la femme* de Tirso de Molina

Philippe Meunier

DOI : 10.35562/celec.199

Droits d'auteur

CC BY 4.0

## TEXTE

---

On nourrit [aussi] des doutes pour savoir si la femme doit être appelée à la succession une fois que sont morts tous ses frères et qu'il ne reste aucun héritier mâle. Dans de nombreuses nations il a été décidé qu'elles ne succèderaient pas, arguant du fait qu'une femme n'a pas de capacité pour les affaires publiques, puisqu'elle est pauvre d'esprit et de mauvais conseil, et si lorsqu'elle donne des ordres dans sa famille, la paix du foyer en est toute perturbée, que n'advierait-il pas, dit-on, si on les mettait à la tête de toute une république ? Comment sur ses décisions pourrait-on cultiver la paix ou la guerre ?<sup>1</sup>

- 1 Celui qui parle est le père jésuite, Juan de Mariana, qui publie en 1599 sur commande du précepteur García de Loaysa, le *De rege et regis institutione*, dédié au prince espagnol héritier, devenu à l'époque Philippe III. Juan de Mariana a beau jeu de se retrancher derrière le discours général (« dit-on ») et d'ajouter que les différents royaumes d'Espagne qui n'ont pas adopté la loi salique, ont su se rappeler le bon gouvernement de la juive Déborah. Il précise un peu plus loin que le principal avantage de cette absence de discrimination sexuelle en matière de succession est « lors de l'élection d'un époux, le choix d'un homme remarquable qui permette d'enrichir l'héritage de la femme héritière »<sup>2</sup>. À vrai dire, seule émerge des textes de littérature politique, morale et fictionnelle la figure d'Isabelle la Catholique, laquelle fait donc figure d'exception. Il suffit de constater que si elle est l'objet d'éloge de la part de Lorenzo Baltasar Gracián, éloge

appuyé d'ailleurs, c'est à la faveur d'un ouvrage consacré à son royal époux, *Le Politique Don Ferdinand le Catholique* :

Mais ce qui contribua le plus à faire de Ferdinand un prince heureux et consommé, ce furent les qualités éclatantes de la reine Isabelle, sa catholique épouse qu'on ne louera jamais assez, cette grande princesse qui, bien que femme, fut plus qu'un homme. La bonne et prudente apporte beaucoup de bien tout comme l'imprudente, beaucoup de mal [...] La catholique reine Isabelle fut rare et singulière entre toutes, d'une si grande capacité que, auprès d'un si grand roi, elle réussit non seulement à se faire connaître mais à briller. Elle la montra d'abord en le choisissant, ensuite en l'estimant. Chacun des époux eût suffi à faire un Siècle d'Or et un règne des plus heureux, à plus forte raison ensemble<sup>3</sup>.

- 2 Soit *La prudencia en la mujer* [*La prudence chez la femme*], pièce que le dramaturge Tirso de Molina publie dans la *Tercera parte* de ses *comedias* en 1634. On aura deviné que décliner au féminin la prudence, c'est-à-dire cette vertu « dont dépendent toutes les autres et qui sans elle, demeurent enveloppées dans les ténèbres et comme de la terre informe »<sup>4</sup>, cette association, donc, constitue si ce n'est une aporie, du moins un mariage contre-nature qui oblige cet être « pauvre d'esprit et dénué de tout bon conseil » de se débrouiller dans le champ du contingent, celui de la contingence radicalisée. On se rappellera, en effet, que conçue comme art délibératif des moyens, autrement dit, différent de la science spéculative des fins, différent de la sagesse, de la *sapientia*, la prudence est cette capacité proprement exceptionnelle pour dominer un avenir par nature contingent, pour dompter l'indomptable ; capacité hors du commun que l'on n'attribue d'ordinaire qu'au seul grand prince<sup>5</sup>.
- 3 Pourtant, le personnage que Tirso de Molina met en scène est la figure historique que l'on retrouve aussi bien dans la *Chronique de Ferdinand IV* que dans le chapitre IV de l'*Histoire Générale de l'Espagne*, je veux parler de la reine doña María de Molina, reine consort de Castille entre 1284 et 1295 de par son mariage avec Sanche IV de Castille, et ensuite à la mort de ce dernier, chargée par les Cortès de Valladolid de la régence pendant la minorité de son fils, l'infant Ferdinand ; celui que l'Histoire a surnommé Ferdinand IV l'Ajourné.

- 4 J'entends montrer ici comment le dramaturge répond au défi de l'antinomie entre faiblesse ou incapacité féminine et ce que saint Thomas d'Aquin appelle « *recta ratio agibilium* »<sup>6</sup>. Cette réponse, et j'insiste clairement à ce sujet, ne peut être donnée qu'en termes de poétique du personnage théâtral décliné traditionnellement et génériquement entre dame et galant, entre coordonnées féminines et masculines, sans pour autant recourir au *topos* de la femme forte ou femme virile qui apparaît dans cette pièce tirsienne inadéquat, voire totalement inopérant.
- 5 Pour mettre encore mieux en évidence l'incongruité, ou plus exactement l'apparente incongruité titulaire, le poète suit de près la chronique historique, laquelle dénonce les noces incestueuses et, donc, entachées d'infamie entre les deux souverains apparentés. En effet, lorsque la reine doña María de Molina, désormais veuve, doit affronter les prétentions de trois « riches hommes »<sup>7</sup>, selon l'expression du castillan médiéval, au trône de Castille, l'un d'eux, en arrive à remettre en question son statut de reine et dénie par conséquent toute légitimité à l'héritier, le futur Ferdinand IV. Voici les mots de l'infant don Juan, frère du roi défunt, au moment où la reine refuse de se marier une seconde fois :

Infante, et non plus reine, la licence  
Que vous accorde votre sexe, vous donne l'assurance  
Pour parler avec arrogance et sans prudence,  
D'où je prédis pour vous quelque disgrâce.  
[...] sachez aussi que le royaume sait bien  
Qu'étant la cousine du défunt roi don Sanche<sup>8</sup>,  
Et mariée avec lui sans dispense,  
Vous perdez tout droit légitime au royaume<sup>9</sup>.

- 6 Il n'est pas fortuit que la première occurrence du signifiant « prudence » dans le texte de la *comedia* traduise dans un contexte de prédiction le rejet d'attribuer cette qualité pragmatique et politique à la femme. De fait, l'intrigue qui multiplie les différentes trahisons et les luttes familiales pour le pouvoir, favorise un discours misogynne particulièrement appuyé et ressassé qui au nom de la nature déséquilibrée et débauchée de la femme, l'empêche d'exercer légitimement une quelconque autorité politique. Successivement sont mentionnées la colère des femmes, leur hystérie, leur ambition

et leur arrogance, en un mot, leurs humeurs dérégées. Il y a même un gentilhomme, compagnon de l'infant don Juan, qui fustige l'hypocrisie de la reine qui arbore les coiffes blanches de son veuvage, et insinue que doña María brûle d'un amour débridé pour l'un de ses vassaux les plus fidèles, don Juan Caravajal. On remarquera aussi pour justifier un tel discours qui fait la part belle sans originalité à l'imaginaire masculin et à ses fantasmes que les deux seuls référents féminins bibliques que j'ai pu relever dans la pièce, concernent deux modèles de cruauté, la reine Jézabel et sa fille Athalie<sup>10</sup>, reine elle aussi, dont l'influence pernicieuse exercée sur leurs maris respectifs et dont les crimes impitoyables sont dénoncés par les *Livres des Rois* de l'Ancien Testament.

- 7 Or comme on peut le supposer, l'attitude, les faits et les gestes de la reine régente opposent un démenti cinglant à de telles accusations et invalident aussitôt le discours de ses ennemis, discours, je l'ai dit, qui souffre du poids de lieux communs injustifiables. Tout se passe, au contraire, comme si le texte tirsien choisissait de remotiver l'étymologie hébraïque des prénoms « Jézabel » et « Athalie » qui renvoient respectivement à la chasteté et à la grandeur de Yahvé révélée. Dès les premières scènes, la reine revendique face à ses prétendants félons, une fidélité absolue à la mémoire du souverain défunt, laquelle se traduit par un dévouement marial – autonome oblige – à « l'enfant roi » et par une rigoureuse chasteté :

Reina

Si Fernando meurt, il mourra roi ;  
Et l'étreignant je mourrai moi aussi,  
Sans offenser les cendres  
De mon époux, toujours chaste,  
Plutôt que le monde proclame  
me couvrant d'infamie qu'un autre que don Sanche  
M'appelle son épouse<sup>11</sup>.

De sorte que lorsqu'à la fin de la première journée, doña María de Molina réussit à s'emparer de l'alcazar de Léon occupé auparavant par les nobles séditieux, l'un d'entre eux remet en question l'identité sexuelle de la reine :

Don Enrique

La reine, doña María  
N'est pas une femme, puisqu'elle sait  
Vaincre les rebelles de son royaume,  
Sans avoir peur du moindre danger<sup>12</sup>.

- 8 Cette réplique doit être prise au pied de la lettre, comme le confirme d'ailleurs l'apparition proprement miraculeuse de la souveraine, tel que la décrit la didascalie suivante :

On tirera un rideau au fond de la pièce, et la reine apparaîtra, debout sur un trône, cuirassée d'un plastron et d'une dossière, les cheveux tirés en arrière, et une épée dégainée à la main<sup>13</sup>.

L'armure guerrière es comme est comme la carapace qui fait en sorte d'effacer la silhouette féminine de la reine régente et de la rendre insensible à tout discours amoureux, senti ou non.

- 9 II. Face aux différentes trahisons dont se rendent coupables les grands du royaume, et en particulier, l'infant don Juan qui conjugue ambition politique et sentiment amoureux envers la reine mère, quelles sont donc les modalités de prudence dont fait montre doña María de Molina ?
- 10 Définie, je l'ai dit, comme art de la recherche des moyens pour arriver à ses fins, lesquelles doivent être supposément bonnes, la prudence implique par conséquent une habileté, la fameuse *πάρουσια* grecque que l'on peut définir comme une intelligence active qui ne cesse de se fortifier dans et par l'exercice de situations concrètes<sup>14</sup>. Sans surprise aucune pour le lecteur-spectateur contemporain, un personnage définit de façon explicite cette habileté au moment où plusieurs gentilshommes complotent au palais contre la reine. Celle-ci vient de les entendre et leur conseille avec sarcasme de parler de manière moins audible. Pris sur le fait, deux comploteurs font les commentaires suivants :

Don Alvaro

Elle est fautive, puisqu'elle consent  
Et qu'elle n'ose se défendre.

Don Diego

Elle dissimule car elle est prudente<sup>15</sup>.

- 11 Sans originalité, et au-delà de toute considération générique, l'exercice de l'autorité de la régente est l'illustration pratique de la fameuse maxime que la tradition a attribuée à Louis XI : « Nescit regnare quis nescit simulare » et dont se sert un autre jésuite, contemporain de Juan de Mariana, pour définir la prudence. Je veux parler de Juan de Ribadeneira, auteur en 1595 du *Traité du prince chrétien*, lui aussi dédié au futur Philippe III. Tout en fustigeant les « ruses » et la « doctrine pestilentielle »<sup>16</sup> de Machiavel et de sa « mauvaise » raison d'État, Juan de Ribadeneira finit par reconnaître que face aux faux amis et aux véritables ennemis qui l'entourent, le prince n'a pas d'autre choix que de faire preuve à son tour de dissimulation :

Ce n'est point non plus mentir mais agir avec prudence que de dissimuler pour le prince beaucoup de choses, passe outre celles-ci et fait comme s'il ne les voyait pas, bien que cette dissimulation engendre dans l'esprit des autres quelque méprise et erreur [...]. Et ce n'est pas non plus mentir pour le prince que de se méfier et de bien considérer ce qu'il croit et qui il croit, tant sont rares les personnes à qui il peut se fier, même si sur les expressions de son visage il ne laisse pas voir qu'il ne fait pas confiance à tous ; car faire preuve de méfiance porterait grandement préjudice à l'État alors que montrer de la confiance oblige souvent les hommes pusillanimes à servir avec fidélité et de sorte qu'on peut entièrement et légitimement leur faire confiance<sup>17</sup>.

- 12 De façon concrète, cette dis-simulation, véritable thésaurique de l'art de gouverner avec prudence, autrement dit de savoir composer avec tout potentiel ennemi<sup>18</sup>, trouve son expression dans les stratégies et les effets théâtraux du faire et du parler énigmatiques. Je me contenterai de donner l'exemple de ce que j'appelle la scène d'écriture, juste après que la souveraine eut pris conscience de la tentative d'empoisonnement de l'enfant roi, tentative ordonnée une fois de plus par l'infant don Juan. La régente ordonne à ce dernier d'écrire un message destiné à un infant anonyme dans lequel elle menace de décapiter toute ambition politique et quelque tête.

Lorsque l'infant lui demande à qui remettre le billet, doña María lui répond : « Celui qui est dans cette pièce / vous dira à qui le remettre »<sup>19</sup>. C'est une nouvelle apparition qui est alors mise en scène, celle du cadavre du médecin juif « un verre à la main »<sup>20</sup>. Cette vision de terreur provoque évidemment une peur panique chez don Juan, lequel est sur le point de boire le breuvage empoisonné. Il est inutile de dire que c'est la souveraine en personne qui empêche l'acte fatidique et qui a beau jeu de rappeler son cousin rebelle et félon à ses obligations d'homme noble de confession chrétienne :

Reina

Infant, mon cousin, avez-vous tous vos esprits ?

Retenez votre main barbare.

Êtes-vous vraiment noble et chrétien ?

Don Juan, Croyez-vous vraiment Dieu ?

Quelle fureur, quelle folie

Vous pousse à un tel désespoir ?<sup>21</sup>

- 13 Je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'apporter d'autres exemples, lesquels se multiplient à l'intérieur de la pièce, de dramatisation de cet art de la prudence conçue comme stratégie de la dissimulation dans l'exercice de l'autorité politique. Il s'agit de maintenir le vassal dans un état permanent de crainte, de façon à ce que celle-ci aille toujours au-delà du châtement effectif. C'est la leçon que recommande le père jésuite Juan de Mariana dans son ouvrage déjà cité, à l'heure de définir pragmatiquement la prudence :

La peur n'est certes pas le meilleur maître du devoir, mais elle est incontestablement nécessaire. S'il n'y avait pas la peur il n'y aurait pas de moyens efficaces pour gouverner au milieu d'une telle multitude d'hommes scélérats. Cependant, il faut faire en sorte que les citoyens puissent craindre des châtements bien plus sévères que ceux qu'ils encourent effectivement [...]. C'est pourquoi le prince ne doit pas épuiser sa force et son pouvoir à châtier les délits, mais tempérer sa sévérité par la clémence de sorte que tout un chacun des criminels pense à des peines plus fortes que celles qu'ils est en train de subir<sup>22</sup>.

- 14 III. C'est ainsi que s'expliquent la clémence et la piété de la reine chrétienne sans qu'il faille les attribuer à une quelconque vertu

supposément féminine, de sorte qu'il nous reste à éclaircir dans un troisième et dernier point, la légitimation dramatique de ce qu'un personnage à la fin du second acte appelle l'impossible. En effet, alors que la reine a déjoué tous les complots, toutes les usurpations des infants et des nobles titrés qui dépècent le royaume au préjudice du jeune roi privé de la « substance » de ses terres<sup>23</sup>, elle pardonne contre toute attente aux vassaux félons, les sauvant de la décollation et leur permettant de recouvrer leurs états :

Don Diego

Que les ans ne parviennent à offenser  
une telle valeur, puisque je viens admirer  
Dans notre siècle terrible  
Ce qui semble impossible,  
Entendez, la prudence chez la femme<sup>24</sup>.

- 15 Autrement dit, il s'agit de comprendre comment est dramatisée la figure exceptionnelle de la souveraine dans un contexte qui est lui aussi exceptionnel, fait de guerres intestines et familiales emblématisées lexicalement par l'écholalie des signifiants « traidor » (« traître ») et « traición » (« trahison »), et par leurs synonymes plus intéressants d'un point de vue morphologique, je veux parler de « **desleal** » (« déloyal ») et « **deslealtad** » (« déloyauté »).
- 16 Loin de la mythologie habituelle de l'Artémis farouche ou de l'Amazone guerrière, le destin théâtral de la régente qui doit faire face aux ambitions parjures de ses proches, s'apparente plutôt à un lent processus de dépossession, de dénudation de soi-même. En effet, pour payer les coûts de plus en plus lourds des guerres intérieures et extérieures contre les troupes musulmanes, doña María de Molina se défait peu à peu de toutes ses villes, de sa dot, vendant ses bijoux, sa vaisselle d'argent pour se contenter de plats en céramique populaire de Talavera. Elle va même jusqu'à gager ses coiffes de veuve qui l'assimilent à une religieuse selon l'expression espagnole « monjil », sans hésiter à apparaître en public « **destocada** » (littéralement « décoiffée », c'est-à-dire « sans coiffe ») ou « **descubierta** » (« la tête découverte »). Non seulement le personnage de la souveraine se voit obligé à jeuner alors que l'infant don Juan organise de plantureux banquets dans sa demeure de plaisance, mais un ultime acte de deshérence de soi-même vient couronner ce nouveau chemin de

douleurs constitué par l'acte III. Je veux parler après un écart temporel de 14 ans qui sépare le second et le troisième acte, de la tutelle de son fils à laquelle renonce la reine mère, et à son repli loin de la cour dans la solitude de son veuvage et d'un village isolé. Un tel processus est mis en relief de manière très simple et en même temps spectaculaire grâce à la morphologie espagnole qui permet facilement au morphème préfixal « des- » d'invertir sémantiquement les lexèmes. Il me suffira de citer uniquement une scène de la troisième journée qui semble servir de catalyseur à ce modèle de mots : scène de chasse à laquelle s'adonne ivre de liberté le jeune roi Ferdinand IV et qui me permettra d'ébaucher une conclusion provisoire. En l'espace de quelque soixante octosyllabes, le lecteur-spectateur peut dérouler visuellement ou auditivement le paradigme suivant :

- 17 « **descolgándome** » (« dégringolant »),  
 « **desdichas** » (« malheurs »),  
 « **desheredado** » (« deshérité »),  
 « **despechado** » (« dépité »),  
 « **destruidos** » (« détruits »),  
 « **desterrados** » (« déterrés »),  
 « **deshagan** » (« qu'ils défassent »),  
 « **desdichado** » (« malheureux »)

À leur tour, ces signifiants répercutent comme un écho en

- 18 « **despacio** » (« lentement »),  
 « **despojo** » (« dépouille »),  
 « **despojaros** » (« vous dépouiller »),  
 « **deshonestos** » (« déshonnêtes »)  
 et « **despojamos** » (« nous dépouillons »).

- 19 Le personnage qui parle n'est pourtant pas la reine mais ce même infant don Juan, traître à sa famille et à son roi, et galant raté. « Dévêtu » de ses atours mondains, ayant dégringolé les murs de la prison où il a été confiné dix ans durant, l'ancien prédateur d'hier erre telle une proie dans les monts de Tolède, rappelant qu'autrefois la reine recluse, éloignée du trône royal de Léon sut revendiquer la fureur d'une lionne pour défendre ses droits et ceux de son fils<sup>25</sup>.

- 20 Sans doute, comprend-on mieux à présent l'analogie entre ces deux personnages irréconciliables en apparence : seul un rapprochement supposément incongru entre le galant raté et la reine régente, lesquels ne parviennent à s'appartenir, pouvait faire émerger l'exception théâtrale et politique dans le corpus littéraire hispanique du personnage de la mère. Tirso de Molina dans le langage dramatique qui est le sien et à l'aune de la poétique de la *comedia nueva* devance de quelque dix ans Gracián, lequel dans *Le Politique don Ferdinand le Catholique* écrira : « Bienheureux le prince qu'une prudente et pieuse mère fait renaître au monde de la vertu et, telle une ourse chrétienne, forme et informe !<sup>26</sup> ».

## NOTES

---

- 1 *La Dignidad real y la educación del rey*, Edición y estudio preliminar de Luis SÁNCHEZ AGESTA, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1981, p.50 : « Ocurren también dudas sobre si deben ser llamadas a suceder las mujeres cuando hayan muerto todos sus hermanos y no hayan quedado de ellos hijos varones. En muchas naciones está ya determinado que no sucedan, fundándose en que no sire una mujer para dirigir los negocios públicos, ya que es pobre de ánimo y de buen consejo, y si cuando manda en una familia anda perturbada la paz del hogar, ¿qué no sería, dicen, si se las pusiera al frente de toda una república? ¿Cómo iban a desenvolverse por sus decisiones la paz y la guerra »
- 2 *Ibid.*, p. 51 : « [...] si se elige al escoger marido un varón sobresaliente entre todos que acreciente la herencia de la mujer heredera ».
- 3 La traduction est de Benito PELEGRIN. Baltasar GRACIAN, *Traitées politiques, esthétiques, éthiques*, Paris, Seuil, 2005, « Le Politique don Fernando Le Catholique » [Epouses et mères], p. 166 et 168. [Pero lo que más le ayudò a Fernando para ser Principe consumado de felicidad, y de valor, fueron las esclarecidas, y heroycas prendas de la nunca bastante alabada Reyna Doña Isabel su Catholica Consorte, aquella gran Princesa, que siendo muger, excediò los limites de varon. Acarrea mucho bien la buena, y prudente muger, assi como la imprudente mucho mal [...]. Fuera rara, y singular entre todas, la Catholica Reyna doña Isabel, de tan gran capacidad, que al lado de la de un tan grande rey, pudo no solo darse a conocer, pero luzir. Mostròse primero en escogerle y después en el estimarle. Cada uno de los dos era

para hazer un Siglo de Oro, y un reynado felicissimo, quanto mas entrambos juntos. », *Obras de Lorenzo Gracián, tomo segundo*, Barcelona, en la Imprenta de Maria Angela Marti, y Galì viuda, 1757, p. 446 et 447.

4 « [...] de la que todas las demás dependen y quedan sin ella envueltas en tinieblas y como barro sin forma », Juan de Mariana, *op. cit.*, Cap. XV « De la prudencia », p. 409-410.

5 Voir Francis Goyet « la prudence : entre sublime et raison d'État », in *Devenir roi : essai sur la littérature adressée au prince*, sous la direction d'Isabelle COGITORE et Francis GOYET, Grenoble, Ellug, 2001, p. 165.

6 *Ibid.*, p. 164

7 « Ricoshombres », soit gentilshommes de haute noblesse.

8 Historiquement, doña María fut la tante de l'infant don Fernando.

9 L'édition suivie est celle de Blanca de LOS RÍOS, TIRSO DE MOLINA, *Obras dramáticas Completas*, Madrid, Aguilar, 1989 [1959], tome IV. « Infanta, ya no reina, la licencia / que de mujer tenéis, os da seguro, / para hablar arrogante y sin prudencia. / de donde vuestro daño conjeturo. / [...] / pero advertid también que el reino advierte, / que siendo vos del rey don Sancho prima, / y sin dispensación con él casada, / perdéis la acción del reino deseada. », Acte I, scène3, p. 907-908.

10 Je rappelle qu'elle est l'image de la marâtre meurtrière qui n'hésite pas à faire assassiner les enfants de son beau-fils Ochosias pour monter sur le trône

11 *La prudencia en la mujer*. « Si muere [don Fernando], morirá rey ; y yo con él abrazada, sin ofender las cenizas, / de mi esposo, siempre casta, / daré la vida contenta, / antes que el mundo en mi infamia / diga que otro que don Sancho / esposa suya me llama. », Acte I, scène 3, p. 907.

12 *Ibid.* « La reina doña María / no es mujer, pues vencer sabe / los rebeldes de su reino, / sin que peligros la espanten. », Acte I, scène 12, p. 916.

13 *Ibid.* « Descórrese una cortina en el fondo, y aparece la REINA, en pie sobre un trono, coronada, con peto y espaldar, echados los cabellos atrás, y una espada desnuda en la mano », acte I, scène 13, p. 917.

14 Voir Francis GOYET, art. cit., p. 175.

15 *Ibid.* « DON ALVARO. Culpada está, pues consiente / y no osa volver por sí. DON DIEGO. Disimula, que es prudente. », Acte II, scène 15, p. 930-931.

16 *Tratado del príncipe cristiano (Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estado, contra lo que Nicolás Maquiavelo y los Políticos deste tiempo enseñan) in Obras escogidas del padre Pedro de Ribadeneira*, ed. de don Vicente DE LA FUENTE, Madrid, Pedro de Ribadeneira, Biblioteca de Autores Españoles, 1868. « artes », « doctina pestífera de Maquiavelo », Libro segundo, capítulo IV, p. 524, 525.

17 *Ibid.* « Tampoco es mentira, sino prudencia, el disimular muchas cosas y pasar el príncipe por ellas y hacer que no las ve, puesto caso que esta disimulación engendre en los ánimos de los otros alguna falsedad y engaño [...]. Ni menos es mentira recatarse el príncipe y mirar bien lo que cree y a quien cree, por haber tan pocos de quien fiarse, aunque con su rostro y semblante no dé a entender que no se fía de todos; porque, si mostrase desconfianza, sería muy perjudicial para el Estado, y el mostrar confianza muchas veces obliga a los hombres de vergüenza a servir con fidelidad y de manera que jsutamente se puede hacer dellos toda confianza », p. 525.

18 *Ibid.* On remarquera qu'à la fin de sa démonstration Pedro de Ribadeneira renonce implicitement à faire toute différence entre simulation et dissimulation : « Y para poner fin a esta materia de la simulación del príncipe digo que , así como de la víbora se compone la triaca, que es medicina contra la ponzoña de la misma víbora ; pero para que aproveche es menester que sea poca la cantidad, y que vaya corregida y preparada con otros medicamentos saludables; así desta simulación-ficción artificiosa se debe usar solamente cuando lo pide la necesidad, y que sea poca la cantidad y con su dosis y tasa, y conficionada con las leyes de cristiandad y prudencia, porque así aprovechará y tendrá fuerza y virtud contra los príncipes hipócritas, que, como víboras, pretendiessen inficionar y matar. », p. 526. [« Et pour mettre un point final à cette matière de la simulation du prince j'affirme que de même que la thériaque est composée du venin de la vipère, remède contre ce même venin – mais à condition qu'il soit en petite quantité pour qu'il fasse effet et qu'il soit mélangé et préparé avec d'autres remèdes salutaires, de même cette fiction artificieuse qu'est la simulation ne doit être utilisée que lorsque la nécessité l'exige, et encore faut-il qu'on en use en petite quantité, à la façon d'un compte-gouttes, et respectant les lois de la chrétienté et de la prudence ; c'est ainsi qu'elle aura toute son utilité et une vertu efficace contre les princes hypocrites qui tels des vipères, veulent empoisonner et tuer. »]

19 « El que está en ese aposento / os dirá para quién es. », acte II, scène 9, p. 927.

20 *Ibid.* « [...] y descubre [don Juan] al judío muerto, con el vaso en la mano », acte II, scène 10, p. 927.

21 *Ibid.* « Primo, Infane, ¿estáis en vos ? / Tened la bárbara mano. / ¿Vos sois noble ?, ¿vos cristiano ? / Don Juan, ¿vos teméis a Dios ? / ,Qué frenesí, qué locura / os mueve a desesperaros ? », acte II, scène 11 p. 927.

Contrairement à ce que pourrait laisser croire la traduction française très plate, la réplique originale est plus subtile dans la mesure où elle joue de la répétition du pronom interlocutif « vos », lequel est au croisement de deux codes : l'un poétique qui fait de ce « vos » sémiotisé l'instrument privilégié des échanges courtois entre personnages nobles, l'autre socio-linguistique, témoin d'une désémantisation de « vos », fait entendre un mépris condescendant de la souveraine pour celui qui reste son vassal, de surcroît pris en flagrant délit de tentative d'infanticide.

22 Juan de Mariana, *op. cit.* « El miedo no es el mejor maestro del deber, pero es indudablemente necesario. A no ser por el miedo no habría medios eficaces para gobernar en medio de tanta multitud de hombres malvados. Ha de procurarse, sin embargo, que puedan temer los ciudadanos castigos mayores que los que efectivamente les afligen [...]. Así que no debe agotar su fuerza y su poder en castigar los delitos, sino que procure templar la severidad con la clemencia, de manera que todos y cada uno de los criminales puedan pensar en penas mucho más fuertes que las que está sufriendo », p. 413.

23 La reine mère demande en effet aux grands du royaume : « desustanciad al rey menos », acte II, scène 20, p. 935.

24 « No llegue el tiempo a ofender / tal valor, pues vengo a ver / en nuestro siglo terrible / lo que parece imposible , / que es *prudencia en la mujer* », acte II, scène 20, p. 935.

25 À deux reprises, effectivement, dans la scène 2 de l'acte I, la reine doña María joue de l'homonymie espagnole entre le toponyme « León » et le nom du roi des animaux pour gloser cette fausse étymologie devenue lieu commun littéraire et héraldique.

26 Traduction de Benito Pelegrín, éd. cit., p. 167. « ¡Dichoso el Príncipe a quien una prudente y santa madre le saca segunda vez a la luz de la virtud, y como christiana ossa, le va formando, informando! ».

## AUTEUR

---

**Philippe Meunier**

Université Lyon2 Lumière

IDREF : <https://www.idref.fr/234387270>

# Une reine tyrannique : Jeanne de Naples et sa favorite

Delphine Sangu

DOI : 10.35562/celec.724

Droits d'auteur

CC BY 4.0

## PLAN

---

La désignation

L'idiolecte

La mise en scène du corps

## TEXTE

---

- 1 Cette communication porte sur la mise en scène, dans le théâtre espagnol profane du xvii<sup>e</sup> siècle, d'une autorité au féminin déclinée sous le signe de la monstruosité. Cette monstruosité est analysée à travers deux figures, celle de la reine Jeanne de Naples d'une part et celle de sa favorite sicilienne Felipa de Catane, d'autre part. Elles sont les protagonistes du drame historique *El Monstruo de la fortuna. La lavandera de Nápoles, Felipa de Catanea*<sup>1</sup> écrit en collaboration par Pedro Calderón de la Barca, Juan Pérez de Montalbán, et Francisco de Rojas Zorrilla.
- 2 S'agissant de la date d'écriture de cette pièce, Germana Volpe, qui en a réalisé une édition critique récente, l'établit entre 1630 et 1633. Elle se base sur deux arguments : le premier a trait à la pratique de l'écriture en collaboration, qui devient courante parmi les dramaturges espagnols, à partir de l'année 1630 justement ; d'autre part, Germana Volpe signale la publication en Septembre 1633 d'une pièce de théâtre de Tirso de Molina et, selon elle (c'est nous qui traduisons) :

Cotarelo affirme, sur la base des fortes similitudes entre le monologue de Felipa dans le premier acte du *Monstruo* et les

« dizains » du fameux monologue prononcé par Sigismond, que la pièce en question doit avoir été écrite précédemment « car Calderón ne les aurait pas reproduits en les altérant »<sup>2</sup>.

- 3 L'intrigue de cette pièce est basée sur des faits historiques, plus précisément sur une série d'événements survenus durant le règne tourmenté de Jeanne 1<sup>ère</sup> d'Anjou-Sicile, reine de Naples et comtesse de Provence de 1343 à 1382. Celle-ci épouse sous la contrainte son cousin André de Hongrie et en 1343, âgée de 17 ans, accède au trône de Naples. L'assassinat d'André, en 1345, à Aversa, près de Naples, est à l'origine de l'invasion de Naples par les troupes hongroises dirigées par Louis de Hongrie, frère aîné d'André, désireux de venger la mort de son frère. Les proches de la reine, parmi lesquels se trouve sa favorite, une lavandière sicilienne nommée Felipa de Catane, sont accusés de ce crime. C'est cet épisode du règne de Jeanne de Naples que les dramaturges transposent, en respectant assez fidèlement la trame des événements. Cette dernière étant complexe, il s'avère nécessaire d'en résumer les principales étapes.
- 4 Le premier acte s'ouvre alors que Jeanne de Naples vient de rejeter la demande en mariage du roi André de Hongrie, mariage pourtant concerté par son défunt père, comme le lui rappelle avec insistance son conseiller, don Octave. Mais Jeanne s'oppose à cet engagement, au double motif qu'elle veut régner et qu'elle est éprise d'un noble italien, Charles de Salerne. Le refus de Jeanne d'épouser André de Hongrie conduit ce dernier à lui déclarer la guerre et à assiéger Naples. En réaction, l'entourage de Jeanne lui conseille de se rendre. Seule Felipa, une modeste lavandière armée d'une épée, lutte contre les soldats du roi André. Contrainte d'épouser André de Hongrie, Jeanne témoigne sa gratitude à Felipa en l'invitant à vivre à ses côtés, au palais. Felipa accepte cette proposition. Le premier acte se clôt sur le désespoir de Jeanne, désespoir qui contraste avec la liesse générale et la joie de Felipa, qui accède au palais, lieu du pouvoir et objet de son ambition.
- 5 Au cours du deuxième acte, les dramaturges mettent en scène l'ascension politique de Felipa qui, en plus d'être la confidente de Jeanne, accède au pouvoir politique, Jeanne lui déléguant d'importantes charges liées au gouvernement de Naples. Désespérée par son mariage, Jeanne de Naples confie à Felipa la haine qu'elle

porte à André de Hongrie, qu'elle décrit comme un époux brutal. Une nuit, Jeanne de Naples ordonne à Felipa d'assassiner le roi André de Hongrie. Felipa obéit à Jeanne, persuadée que cette dernière est en danger.

- 6 Au début du troisième et dernier acte, Louis de Hongrie, frère du roi André, exige de Jeanne de Naples le châtement de l'assassin. Il menace la reine de représailles si elle ne punit pas sa favorite car il sait que c'est Felipa qui a poignardé André. Jeanne de Naples ordonne à don Octave d'emprisonner Felipa. La pièce se termine sur l'exécution de Felipa.
- 7 Avant d'approfondir la problématique, il convient de rappeler la constitution du système des personnages dans le théâtre profane espagnol, dans la mesure où cet élément éclaire la caractérisation de Jeanne de Naples et Felipa en tant que figures monstrueuses d'autorité politique. En 1609, Lope de Vega publie un traité d'art dramatique intitulé *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, traité dans lequel il synthétise les critères formels distinctifs d'une pièce de théâtre<sup>3</sup>. Parmi les critères retenus par Lope de Vega, tels qu'ils sont synthétisés par Ignacio Arellano – « combinaison d'éléments tragiques et d'éléments comiques, flexibilité des unités dramatiques, division en trois parties du drame, polymétrie à valeur structurelle et esthétique [...] distribution fixe de personnages types (six personnages basiques : Dame, Galant, Puissant, Vieillard, Valet, Servante) » – le système des personnages occupe une place particulière.
- 8 Il fonctionne sur la base d'un répertoire de six types de personnages, quatre d'entre eux étant masculins – le galant, le puissant, le vieillard et le valet – et deux autres féminins – la servante et la dame. C'est précisément en référence au personnage type de la dame que se construisent Jeanne de Naples et Felipa.
- 9 La dame se caractérise par une double combinaison de traits socio-dramatiques, avec des traits permanents et d'autres flexibles. Les traits permanents, qui sont au nombre de quatre, correspondent à l'appartenance à un lignage prestigieux, noble ou royal, à la jeunesse, à la beauté, et enfin à l'amour : la dame aime et est aimée. Ces traits permanents sont associés à des éléments flexibles, eux-mêmes déterminés par le genre dramatique où évolue la dame. Par exemple,

dans la comédie d'intrigue<sup>4</sup> la dame évolue en milieu urbain, elle multiplie les ruses et les astuces afin de parvenir à ses fins – un mariage avec le galant de son choix. Dans la comédie de thème paysan<sup>5</sup> elle peut avoir au contraire l'apparence d'une jeune paysanne naïve qui, grâce à un mariage d'amour avec un galant noble, accède elle aussi à la noblesse. Dans le drame historique, la dame est la protagoniste d'une intrigue basée sur un fait historique réel et qui a trait à un conflit politique, à une lutte pour le pouvoir. En d'autres termes, la dame est impliquée dans une intrigue dramatique où la question de l'autorité politique se pose comme un enjeu fondamental. Or, cet enjeu fait sens non seulement par rapport à la fiction théâtrale elle-même, mais aussi, plus largement, par rapport au contexte de réception de ladite fiction. Le contexte auquel je me réfère ici est celui de l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup> et plus précisément, en relation avec la date d'écriture de la pièce de théâtre *El Monstruo de la Fortuna*, l'Espagne de Philippe IV (1621-1665).

- 10 Ce roi, qui accède au trône à l'âge de 16 ans, est décrit par l'historien John H. Elliott comme « un enfant gâté et maussade, entouré de courtisans rivalisant pour obtenir sa faveur »<sup>7</sup>. Parmi ces derniers, se trouve le comte Olivarès qui progressivement acquiert un ascendant certain sur le jeune roi. Ce dernier lui manifeste sa confiance en l'élevant au rang de Grand d'Espagne dès 1621<sup>8</sup>. En 1622, Olivarès entre au Conseil d'Etat et acquiert le titre de ministre. De son côté, après avoir montré de l'intérêt pour les affaires du royaume au début de son règne, Philippe IV s'en détourne rapidement<sup>9</sup>, ce qui laisse le champ libre à son favori, Olivarès, qui devient tout-puissant jusqu'à sa disgrâce, en 1643.
- 11 La date d'écriture de la pièce *El Monstruo de la Fortuna* correspond donc à un moment où Olivarès est au faîte de son pouvoir, pouvoir qu'il exerce avec une autorité jugée excessive par ses contemporains<sup>10</sup>. C'est à cette situation que peut faire écho dans la pièce *El Monstruo de la Fortuna*, l'évolution de la trajectoire dramatique de la lavandière Felipa de Catane, élevée au rang de favorite toute-puissante avant de connaître une chute brutale.
- 12 Dans l'intrigue dramatique, une place importante est accordée à la relation entre la reine Jeanne de Naples et Felipa : la reine fait de Felipa sa favorite dès la fin de l'acte I afin de la récompenser de son

courage, face aux Hongrois qui assaillent Naples. La reine invite Felipa à vivre au Palais, c'est-à-dire à ses côtés, et ordonne que Felipa soit « soignée et traitée comme » une autre elle-même :

JEANNE

Charles, que cette femme

soit logée en mon Palais ;

comme ma propre personne

qu'elle soit soignée et traitée ;

et ne crains nul manque,

si le ciel accorde longue vie

à ton courage, aussi longtemps que je vivrai,

tu seras, femme *vaillante*,

à Naples, une autre moi-même<sup>11</sup>.

- 13 La proximité physique, induite par l'invitation faite à Felipa de s'installer au Palais, introduit cette dernière dans l'intimité de la reine, intimité soulignée par l'attention que la reine accorde aux soins qui seront donnés à Felipa qu'elle considère désormais comme une autre elle-même. Cette formulation, que l'on trouve dans le dernier vers de la tirade fait écho à l'expression « comme à ma propre personne », expression par laquelle la reine énonce, au début de la tirade, la relation d'équivalence qu'elle établit entre l'humble lavandière et elle-même. En raison du statut royal de Jeanne, faire de Felipa une autre elle-même, signifie confier à Felipa l'exercice du pouvoir. En d'autres termes, dans le contexte de l'époque, Felipa devient la favorite – *la privada* – de la reine Jeanne, comme ne manque pas de le souligner avec humour le valet Calabrais, témoin de la scène :

CALABRAIS

Celle qui tant de langes a lavés

mérite bien d'être favorite<sup>12</sup>.

- 14 Une double fonction peut être assignée à la réplique de Calabrais : d'une part, souligner l'incongruité de la situation – une lavandière élevée au rang de favorite – et, d'autre part, introduire dans le dialogue théâtral le terme de « favori », terme qui, dans l'Espagne de Philippe IV, rencontre un écho particulier puisqu'il permet de désigner son favori tout-puissant, le comte-duc Olivarès.
- 15 Dramaturges et théoriciens du théâtre participent donc à la réflexion engagée sur la société de leur temps. Dès 1625, ils accordent au théâtre, et surtout au théâtre historique, une fonction didactique vis-à-vis des spectateurs. La mission première du théâtre historique consiste bel et bien à éduquer le public. En raison de leur axe thématique de prédilection, à savoir un conflit politique, les drames historiques contribuent donc à la réflexion menée sur le pouvoir politique et, dans le même ordre d'idées, sur l'autorité dont est investi le personnage du roi et à un degré différent, celui du puissant, noble, loyal à son roi. Dans les drames historiques, le positionnement de la dame à l'égard de cette double figure d'autorité masculine acquiert une importance capitale<sup>13</sup>. Elle peut soit accepter de se soumettre à l'autorité qu'il incarne soit, à l'inverse, la rejeter. Dans la pièce étudiée ici, la reine Jeanne de Naples et Felipa refusent d'obéir à la figure d'autorité masculine incarnée par don Octave. Or, le refus clairement exprimé par la reine Jeanne et sa favorite Felipa d'être tenues éloignées du pouvoir, d'être maintenues hors du champ de l'autorité masculine, entendue comme seule légitime, va inscrire l'exercice de leur autorité dans le registre d'une transgression monstrueuse. Précisément, l'objet de cette communication consiste à analyser les procédés dramaturgiques sur lesquels repose la mise en scène d'une autorité au féminin déclinée sous le signe de cette monstruosité. Ils sont au nombre de trois et correspondent à la désignation, l'idiote et la mise en scène du corps.

## La désignation

- 16 Le réseau onomastique qui s'applique à Jeanne et Felipa de Catane comprend, d'une part, des éléments de désignation calqués sur les noms des personnages référents, la reine Jeanne de Naples d'Anjou-Sicile et sa favorite, la lavandière sicilienne, Felipa de Catane. Parallèlement à ce premier réseau onomastique de nature historique, il existe un deuxième réseau, de nature essentiellement littéraire, qui se fonde sur l'emploi de termes – « monstre », « armée », « hautaine » (I, v. 119-122) – inscrivant, dès l'acte I, Jeanne et Felipa dans une filiation féminine de nature littéraire, celle du personnage de la reine tyrannique – *la tirana* – figure subversive de l'autorité politique.
- 17 En effet, dans l'acte I, lors de son entrée en scène, la reine Jeanne de Naples affirme sa volonté de lutter contre les troupes du roi André de Hongrie. Elle définit sa propre action en ayant recours à une terminologie à connotation guerrière – « acier », « courage », « armée », « forte », « mort » – qui exprime sa détermination :
- Moi, d'acier et de courage armée  
avec mes compagnes je garderai l'entrée  
de Naples, où hautaine et forte,  
avec mes dames, sans frémir, je lui donnerai la mort<sup>14</sup>.
- 18 Dans le dernier vers de la tirade, et symétriquement opposé au pronom « Moi » avec lequel Jeanne commence orgueilleusement son discours, le pronom « lui » désigne le roi André de Hongrie que le père de Jeanne, avant de mourir, lui a ordonné d'épouser. Le refus de Jeanne est motivé par une double ambition, à savoir, d'une part, le désir d'épouser non pas André de Hongrie mais Charles de Salerne, et d'autre part, la volonté de régner sur Naples, c'est-à-dire, la volonté d'exercer le pouvoir politique. Au vu du statut royal de Jeanne, cette ambition, qui préside à sa trajectoire dramatique, l'inscrit dans la lignée théâtrale des reines tyranniques.

19 Une logique similaire est à l'œuvre s'agissant de la lavandière sicilienne Felipa, lavandière que Jeanne de Naples va élever au rang de favorite. Au début de l'acte I, Felipa est la seule à lutter contre l'armée hongroise, ainsi que le souligne une des dames de la reine, Julie :

Une femme

désespérée et courageuse,

est la seule qui en vain

cherche à résister

au soulèvement.

Et les portes du Palais

c'est avec une épée qu'elle les défend,

alors qu'aux portes du Palais

se pressent déjà les soldats<sup>15</sup>.

20 Il convient de souligner le parallélisme lexical entre la description de l'action de Felipa et celle de Jeanne. Toutes deux sont réalisées à partir d'une série de termes de nature guerrière à savoir, en ce qui concerne Felipa « courageuse », « résister », « épée », « défendre ». Ils traduisent la lutte acharnée de Felipa dont la désobéissance est de nature politique. Felipa refuse en effet de reconnaître André de Hongrie comme roi de Naples, attitude de révolte amenant ce dernier à la qualifier de « monstre » lors de leur premier échange : « Tu ressembles plutôt à un monstre »<sup>16</sup>. Ainsi, les modalités de désignation appliquées à Jeanne et à sa favorite les situent toutes deux dans la lignée théâtrale des reines tyranniques.

21 Dans le théâtre espagnol, la première œuvre dramatique profane où apparaît le terme de *tirana* est la tragédie de Cristóbal de Virués, *La*

*gran Semíramis*, imprimée à Madrid en 1609, mais rédigée sans doute bien avant son impression, probablement dans les trente ou vingt dernières années du XVI<sup>e</sup> siècle : « Hoy en su traje trágico se ofrece/ la vida y muerte de la gran Semíramis,/tirana Reina de la grande Asiria »<sup>17</sup>.

- 22 La reine Sémiramis est qualifiée de *tirana* en raison tout d'abord de son ambition politique puisqu'elle fait enfermer son époux, le roi Ninus, et usurpe l'identité de leur fils, Zameis Ninias, afin de régner. Ensuite, le terme *tirana* est employé par rapport à l'amour incestueux que Sémiramis porte à son fils. Le lien entre agissement tyrannique et lubricité se justifie par le manque de tempérance conventionnellement attribué au mauvais roi par les théoriciens du pouvoir politique aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles<sup>18</sup>.
- 23 Au XVI<sup>e</sup> siècle, le théâtre profane reflète cette théorie, puisque la passion amoureuse constitue une caractéristique fondamentale du tyran, selon Robert A. Lauer qui écrit à propos de la représentation dramatique du tyran en Espagne entre 1582 et 1609 : « Au cours de cette période, la tyrannie apparaît comme l'exercice d'un vice porté à son degré le plus haut, ce qui entraîne des conséquences désastreuses pour les royaumes, les villes et les sujets. Un tyran est un être humain faillible, gouverné par des passions immodérées qui le transforment en une bête féroce, au mépris de sa soif de pouvoir. Le tyrannicide est le moyen de remédier à une situation grave mais seulement si la personne qui commet un tel acte a des intentions irréprochables »<sup>19</sup>.
- 24 Au XVII<sup>e</sup> siècle, le terme de *tirana* désigne un personnage féminin subversif sur le plan moral et politique, intervenant dans l'intrigue dramatique principale de pièces de théâtre historiques, bibliques et mythologiques. Lope de Vega écrit en 1615 un drame historique dans lequel il met en scène la vie de Jeanne de Naples et Felipa de Catane, *La reina Juana de Nápoles*. Tirso de Molina s'inspire de Jézabel pour *La mujer que manda en casa. Tragicomedia bíblica*, écrite en 1612. Quant à Calderón, il met en scène la légende de Sémiramis dans la pièce mythologique *La hija del aire*.
- 25 En résumé, dans le théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle, la monstruosité de l'autorité au féminin repose sur la mise en scène de la passion amoureuse subversive et celle de l'usurpation du pouvoir politique,

thématique abordée ici, après les modalités de désignation, à travers l'analyse du langage verbal de Jeanne et Felipa.

## L'idiolecte

- 26 Tout d'abord, les tirades énoncées par Jeanne et Felipa se caractérisent par le lexique de la passion amoureuse. A titre d'exemple, Jeanne de Naples décrit ses sentiments envers le noble italien, Charles de Salerne, par le biais du substantif « passion » associé au verbe « aimer » (II, v. 1851 et 1852). A l'inverse, elle désigne son mariage dénué d'amour avec André de Hongrie, par la locution verbale « j'ai un époux » (II, v. 1850).

Moi je suis reine,

moi j'ai un époux et il n'est pas juste

que je ne domine pas mes passions.

Moi je l'ai aimé<sup>20</sup>.

- 27 Cette tirade illustre la tension permanente entre la conscience que la reine a de ses obligations et, à l'inverse, la persistance de sa passion pour Charles de Salerne. Cette tension est mise en évidence par la répétition du pronom « moi », placé au début des vers 1849 et 1850, et associé, toujours dans ces deux vers, à la mention de son statut de « reine » et d'épouse. Le rappel par la reine de ses obligations culmine dans l'affirmation de la nécessité de vaincre sa passion pour Charles de Salerne : « il n'est pas juste/que je ne domine pas mes passions » (II, v. 1850-1851). De la sorte, elle fait référence aux deux types de gouvernants qui s'opposent dans les drames du pouvoir. Il s'agit, d'une part, du tyran qui se laisse gouverner par les passions, ces passions que la reine Jeanne tente précisément de vaincre, et à l'opposé, du gouvernant qui maîtrise ses passions, le roi prudent et son équivalent féminin, la reine vertueuse.
- 28 Contrairement à l'amour vertueux, conjugal, associé au personnage de la reine prudente étudié par Philippe Meunier, l'amour que ressent et suscite Jeanne de Naples se définit comme une pathologie

physique et une aliénation mentale, tant pour elle-même que pour son galant, Charles de Salerne et son propre époux, André de Hongrie. La passion amoureuse affecte, sur le plan physique, un sens de Jeanne et d'André en particulier, celui de la vue. Sur le plan sémantique, l'emploi du verbe « voir » et des substantifs « vue » et « yeux » dans l'énoncé de la reine et du roi, indique la place fondamentale de la vue dans la naissance du sentiment amoureux. A cet égard, il est intéressant de comparer la réplique dans laquelle André décrit son premier échange de regards avec Jeanne, et celle où Jeanne évoque l'effet produit sur elle par les yeux de Charles de Salerne.

- 29 Dans l'acte I, André dépeint, de façon conventionnelle, Jeanne sous les traits d'une déesse, dont les yeux sont la cause de sa passion :

Moi je vis Jeanne, et moi je vis en elle

une déesse, à qui l'amour

doit plus de victoires

qu'à ses propres flèches<sup>21</sup>.

Jeanne, à son tour, reprend ce thème conventionnel, mais souligne le rôle néfaste des yeux, qu'elle qualifie de « juges fantasques » aveugles aux défauts de l'être aimé :

Par les oreilles,

la passion ne s'infiltré pas autant que par les yeux,

juges si fantasques,

que même en voyant les différences

ils s'inclinent devant les vices<sup>22</sup>.

- 30 Jeanne se réfère à sa propre expérience, où l'amour qu'elle porte à Charles de Salerne ne se concrétise pas dans le mariage mais

demeure une passion qu'elle ne parvient pas à maîtriser, ce qui est, au théâtre, un indice d'une incapacité à gouverner de façon juste.

- 31 Les références aux yeux comme source de mal renforcent l'identification de Jeanne avec une figure féminine transgressive, celle de la sorcière puisque dans la société espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle, les maladies oculaires, désignées sous le nom *de mal de ojos* ou *fascinum*, sont associées à la sorcellerie selon Juan Blázquez Miguel : « [ce terme] désignait toutes les maladies qui n'avaient pas de cadre clinique précisément défini. »<sup>23</sup>
- 32 Outre qu'elle affecte le corps, la passion amoureuse touche aussi l'esprit dans la mesure où elle s'apparente à une forme de folie dont est saisie la reine Jeanne. Elle se transcrit, dans son idiolecte, par la combinaison d'un lexique doublement transgressif, celui de la colère allié à la folie, aboutissant à l'expression d'une véritable fureur érotique, décrite par Martine Bigeard :
- La folie est indissociable de l'amour, la « fureur » constituant l'expression ordinaire de la passion virile. La passion amoureuse implique, en effet, du côté masculin, et même parfois du côté féminin, l'aliénation, la désagrégation de l'individualité et l'identification de l'amant avec l'objet aimé<sup>24</sup>.
- 33 Ce *topos* littéraire doit être mis en relation avec la problématique de l'autorité au féminin dans la mesure où la passion amoureuse de Jeanne, c'est-à-dire son manque de tempérance sur le plan privé, traduit, dans le champ du politique, son incapacité à gouverner. La revendication par Jeanne d'une autorité politique est doublement monstrueuse car en plus d'être inapte à gouverner, Jeanne abandonne le gouvernement de Naples à sa favorite, une lavandière sicilienne, dont l'action va engendrer un véritable chaos politique. La question de l'autorité transgressive au féminin, ici incarnée par la reine Jeanne et sa favorite, est traitée tout d'abord sous un angle similaire à celui de son homologue masculin, le personnage du tyran, conventionnellement représenté en proie à la passion amoureuse et dépourvu de prudence. Cependant, dans le traitement dramatique de l'autorité déviante, on observe une spécificité de l'autorité au féminin, spécificité basée sur la mise en scène du corps de la reine.

## La mise en scène du corps

- 34 Du point de vue dramaturgique, la mise en scène du corps de Jeanne et Felipa transcrit l'illégitimité féminine à revendiquer et à exercer le pouvoir politique, au motif de la charge à la fois tragique et sensuelle dont est investi le corps de la reine et de sa favorite.
- 35 La dimension tragique repose sur deux éléments qui sont, dans l'acte I, les mains ensanglantées de Jeanne et dans le dernier acte, l'exécution de Felipa. La scène de décapitation acquiert un relief saisissant en raison de la double énonciation dont elle fait l'objet, d'une part dans le discours verbal de la reine Jeanne de Naples qui commente la scène violente dont elle est la spectatrice et d'autre part, dans la mise en scène macabre du corps désarticulé de Felipa, comme le signale la didascalie : « La tête de Felipa apparaît d'un côté et le corps de l'autre »<sup>25</sup>.

REINE

Oh Ciel ! Que vois-je ?

Comme elle a vite agi la rigueur

lâche et impitoyable ! Toujours l'innocence Attire le danger.

*On la recouvre*<sup>26</sup>.

- 36 Dans le théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle, le procédé dramaturgique de la tête coupée consiste en une « tête de carton, recouverte de cuir et peinte », d'après les recherches menées par José María Ruano de la Haza : « Parmi les nombreux effets spéciaux que les acteurs exécutaient, sur scène ou hors de la scène, l'un des plus populaires était sans doute celui de la tête coupée. Dans un "document" de vente de vêtements de théâtre de 1608 nous trouvons par exemple, "deux douzaines de têtes de toutes sortes" (Augulló, "Cornejos", 188). Dans tous ces cas, il s'agissait sans nul doute de têtes de carton

recouvertes de cuir peint auquel on collait une chevelure, comme les “six têtes” évaluées 12 réaux que l’on trouve dans le “document” du matériel de représentation que Baltasar Pinedo vendit à Juan Granados en 1605 (Pérez Pastor, 2.a serie, 371) »<sup>27</sup>.

- 37 La dimension macabre de l’exécution de Felipa est accentuée par le sang qui macule la tête coupée : « Les têtes, qu’elles soient ou non décapitées, étaient montrées tachées de sang. Ce terme est mentionné très fréquemment dans les indications scéniques des pièces de théâtre, et, dans la majorité des cas, il semble venir d’animaux »<sup>28</sup>. Le sang qui, soit provient d’animaux, soit est en réalité du vin, est placé dans une vessie dissimulée sous les vêtements de l’actrice, que cette dernière presse au moment opportun<sup>29</sup>. Ce sang matérialise alors, sur l’espace scénique, la défaite politique de Jeanne et de Felipa, incapables de gouverner.
- 38 Dans la même logique, une deuxième stratégie corporelle est mise en place afin de souligner une fois encore l’incapacité féminine à exercer correctement le pouvoir politique. Il s’agit du dévoilement du corps féminin, dévoilement exprimé par les termes « à moitié nue » et « mal habillée ». Ils sont présents uniquement dans deux scènes, qu’il convient de situer et d’analyser, tant leur importance est grande, au regard de l’évolution de la trajectoire dramatique de la reine Jeanne et de sa favorite.
- 39 La première scène dans laquelle il est fait mention de l’expression « à moitié nue » est située au début de l’acte II. Il s’agit de la première apparition de Jeanne après sa défaite et son mariage avec André de Hongrie. L’entrée en scène de Jeanne est précédée de musique, comme le précise l’indication scénique, et de vivats célébrant la victoire d’André :

On entend des tambourins, la moitié du vers est prononcée depuis les coulisses, puis entrent en scène la reine à moitié nue, Felipa, Octavio, le prince de Salerne et des dames.  
Des coulisses.

Vive André et la Hongrie.

AUTRES VOIX

Vive le roi

REINE

Je meurs et j'enrage. Oh voix infâmes ! Que ne me tue d'abord ma peine chagrine.

FELIPA

Où vas-tu ?

REINE

Je suis hors de moi.

DAME

Madame, votre altesse, dans cet état ?

PRINCE

Dans cet état, ton altesse sort de sa chambre, sans apprêt ?

OCTAVE

Quelle terrible humeur !<sup>30</sup>

- 40 Le contraste est grand entre la liesse générale et l'égarement de Jeanne de Naples, plastiquement traduit par le dévoilement de son corps. Il est d'abord mentionné dans l'indication scénique, puis l'entourage de Jeanne attire l'attention sur cet élément en ayant recours à des expressions y faisant référence, à savoir « dans cet état » expression réitérée à deux reprises, puis « sans apprêt ». Le corps dévoilé de la reine apparaît comme le symbole de sa défaite politique et de sa défaite personnelle face aux passions qui l'agitent et contre lesquelles elle lutte en vain. Force est de constater la cohérence esthétique entre l'idiolecte de la reine, centré sur la

passion amoureuse, et le langage gestuel qui traduit dans cette scène, l'égarement provoqué par la passion.

- 41 L'expression « mal habillée » apparaît dans la dernière scène de l'acte II. Elle est formulée par Felipa, au cours d'un échange avec Jeanne, échange qui constitue le point culminant de l'acte II. L'intensité de cette scène repose sur un ensemble de procédés dont le premier est sans nul doute sa position à la fin de l'acte, dans un rapport de symétrie inversée avec la scène aperturale du même acte. En effet, c'est dans la première scène de l'acte II que sont signalées pour la première fois une tenue indécente portée par Jeanne et une attitude, une gestuelle inappropriée à son statut de reine. Au cours de la dernière scène de l'acte II, dans un parallélisme saisissant avec la scène d'ouverture de l'acte II, la reine est mise en scène une fois encore « mal habillée », selon les termes de Felipa qui manifeste son étonnement face au comportement irraisonné de la reine. Les interrogations successives de Felipa soulignent l'incongruité de la présence de la reine, au vu de l'heure – « Comment, vous, à cette heure ? » – et des circonstances dans lesquelles arrive la reine, seule et « mal habillée ».

FELIPA

Madame, vous ? Comment, vous, à cette heure ?

REINE

Je suis comme morte.

FELIPA

Abandonnant ta couche.

REINE

Le motif est sérieux.

FELIPA

Avec cette lumière ?

REINE

Je suis aveuglée.

FELIPA

Mal habillée<sup>31</sup>.

- 42 Cette série de termes signale que Jeanne de Naples est vêtue d'une toilette qui, loin de correspondre à son statut de reine, est jugée indécente par son entourage. Dans la société espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle, ces termes désignent en effet des vêtements légers laissant apparaître les contours du corps. Les travaux récents d'Evangelina Rodríguez-Cuadros<sup>32</sup> confirment le rapport analogique existant, à cette époque, entre le terme « dénudée » *desnuda* et celui de « mal habillée » *mal vestida*. Son analyse, pour ce qui est du domaine hispanique, rejoint celle de l'historien Jean-Claude Bologne sur la mise en scène de la nudité en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Dans l'ouvrage *Histoire de la pudeur*, il apparaît que les « limites de la pudeur théâtrale » (p. 232) dans le théâtre classique français sont similaires à celles de la *Comedia*, à savoir, le décolleté féminin et le port d'un vêtement « censé imiter la chair nue » (p. 233) comme celui revêtu par Madeleine Béjart en 1661, au cours d'une représentation des *Fâcheux* où l'actrice « parut nue sous les traits d'une naïade sortant des eaux dans une coquille » (p. 232) :

C'était à Vaux, en 1661, à la fête que le surintendant Fouquet offrit au roi Louis XIV. [...] Madeleine Béjart était-elle réellement nue au sortir de sa coquille ? Une gravure nous la montre à peine parée d'un collier et de deux bracelets : astuce classique pour dissimuler l'encolure et les poignets d'un maillot. Les courtisans s'y seraient laissé prendre<sup>33</sup>.

- 43 La stratégie de dévoilement appliquée au corps de la reine Jeanne attire l'attention sur les passions qui l'agitent, donnant à voir de la sorte, par le biais du langage gestuel, son manque de tempérance, déjà perceptible dans son idiolecte. Sa tenue indécente, inappropriée

eu égard à son statut de reine, permet de visualiser, sur l'espace scénique, son incapacité à gouverner, incapacité liée à son identité féminine. Dans les drames historiques, la stratégie de dévoilement du corps s'applique au personnage de la reine, mais jamais à celui du tyran, cette stratégie représentant de la sorte une spécificité de la mise en scène de l'autorité au féminin.

- 44 En conclusion, la problématique de la représentation de l'autorité politique au féminin dans le théâtre historique espagnol, au XVII<sup>e</sup> siècle, telle qu'elle a été abordée à travers la pièce *El Monstruo de la Fortuna*, *La lavandera de Nápoles*. *Felipa de Catanea*, met en évidence l'exclusion violente du féminin hors de la sphère du pouvoir politique. Cette exclusion, qui se justifie au motif de l'incapacité féminine à gouverner s'appuie, dans la pièce étudiée sur différents procédés dramaturgiques – la désignation, l'idiolecte et la mise en scène du corps – mettant en évidence une autorité féminine tyrannique incarnée par la reine Jeanne de Naples et sa favorite. La « caractérisation négative » de Felipa, pour reprendre l'expression de Germana Volpe<sup>34</sup>, expression que l'on peut également appliquer à la reine Jeanne, les fait toutes deux apparaître comme des figures d'autorité tyrannique, figures antithétiques de celle des reines vertueuses. Par contraste avec ces dernières, Jeanne de Naples et sa favorite s'inscrivent dans un lignage féminin et subversif qui plonge ses racines dans le théâtre antique, en particulier dans des personnages tels que celui de Médée ou d'Antigone, tout en témoignant de la capacité d'invention, de l'audace du théâtre espagnol tel qu'il est conçu et mis en scène au XVII<sup>e</sup> siècle.

## NOTES

---

1 Edizione crítica, introduzione e note a cura di Germana Volpe. Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli, 2006.

2 *Ibid.*, p. 65 : « Cotarelo sostiene, sulla base della forte somiglianza tra il monologo di Filippa nel primo atto del *Monstruo* e le "décimas" del famoso monologo pronunciato da Sigismondo, che l'opera in questione debba essere stata scritta precedentemente "pues Calderón no las hubiera repetido para empeorarlas". »

3 Ignacio ARELLANO, « comedia », in *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, p. 49: « mezcla de tragedia y comedia; manejo flexible de las unidades dramáticas, división tripartita del drama; polimetría de valor estructural y estético; [...] elenco fijo de personajes tipificados (seis personajes básicos: Dama, Galán, Poderoso, Viejo, Gracioso, Criada. »

4 « Comedia de enredo. »

5 « Comedia a lo villano. »

6 Voir à ce sujet Joseph PEREZ, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 1996, p. 248 : « Après la mort de Philippe II, l'Espagne paraît entrer dans une longue période de turbulences dont elle ne sortira qu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle, avec l'avènement des Bourbons. Des monarques falots qui vivent au-dessus de leurs moyens, un trésor vide, une nation qui s'épuise à maintenir son rang de grande puissance, des milliers de mendiants et d'oisifs, voilà l'image qu'on donne le plus souvent de la péninsule sous les règnes de Philippe III, de Philippe IV et de Charles II. [...] Du point de vue politique, trois traits caractérisent le XVII<sup>e</sup> siècle espagnol :

1) l'avènement de favoris qui exercent le pouvoir au nom du roi ;

2) l'effort démesuré pour conserver à l'Espagne sa prépondérance en Europe ;

3) l'effondrement de cette puissance dans la seconde moitié du siècle. »

On pourra consulter également l'ouvrage de Raphaël CARRASCO, *L'Espagne au temps des validos. 1598-1645*, Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le-Mirail, 2009, p. 24-25 : « Ce basculement spectaculaire de la richesse dans la misère, de l'hégémonie dans la dépendance, de l'expansion territoriale à la perte de possessions, ce douloureux effacement du devant de la scène internationale, survenus au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, sont autant de symptômes visibles d'une notoire paralysie du système économique, politique et social en vigueur, phénomène qu'on a rangé, avec ses nombreuses et catastrophiques conséquences, dans un tiroir commodément appelé "décadence".

7 John H. ELLIOTT, *Olivares (1587-1645). L'Espagne de Philippe IV*. Traduit de l'anglais par France-Marie Watkins avec le concours de Claire Le-Ho Devianne. Introduction, orientation bibliographique et glossaire par Bartolomé BENNASSAR. Chronologie par Pascale Arnoux, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 1992, p. 43. Première édition : Yale University Press, 1986.

8 John H. ELLIOTT, *Olivares (1587-1645)...*, op. cit., p. 56

9 *Ibid.*, p. 124 : « Il se lassa vite de la nouveauté du trône ; il abandonna l'étude pour les plaisirs de la chasse. »

10 *Ibid.*, p. 787-788 : « Si les Espagnols des années 1640 étaient unis sur un point, c'était leur vœu de ne plus jamais voir se répéter l'expérience des années Olivares. »

11 I, v. 946-954 : « Carlos, aquesta mujer / en mi Palacio se albergue ; / como a mi misma persona / se lo cure y se remedie ; / y no temas que te falte, / si vida el cielo te concede / a tu valor, mientras viva, / que has de ser, mujer *valiente*, / en Nápoles otra yo. »

12 I, v. 966-967 : « Quien lavó tantos pañales / bien ser privada merece. »

13 Une telle importance est liée aux contraintes sociales qui, dans la société espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle, pèsent sur les femmes, plus encore que sur les hommes. En vertu de ces contraintes, les femmes sont placées dans une position de subordination par rapport à l'autorité masculine, que ce soit dans le domaine privé ou public. A titre d'exemple, la littérature de formation consacrée aux femmes en Espagne, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, rappelle constamment la nécessaire soumission à une autorité masculine, d'abord paternelle, puis maritale. Au théâtre, dans les drames historiques en particulier, une telle situation se reflète à travers la mise en scène de l'autorité au féminin. Cette mise en scène repose sur une série de procédés dramaturgiques visant à restreindre la portée politique des actes de pouvoir attribués aux personnages féminins impliqués dans un conflit en lien avec le pouvoir. A ce sujet, voir la thèse de Delphine SANGU, *Savoir-être au féminin dans le drame historique en Espagne (1625-1680). Vertu et passion*. Thèse de doctorat en 2 volumes sous la direction de Madame la Professeure Françoise Crémoux, Université de Paris 8 – Vincennes – Saint – Denis, Département d'Etudes hispaniques et hispano-américaines, 2011.

14 I, v. 119-122 : « yo de acero y de valor armada / con mis mujeres guardaré la entrada / a Nápoles, adonde altiva y fuerte, / con mis damas, no más le dé la muerte. »

15 I, v. 832-839 : « Una mujer, / desesperada y valiente, / es sola quien resistir / en vano el motín pretende. / Y las puertas de Palacio / con una espada defiende, / cuando hasta al Palacio mismo / ya los soldados se atreven. »

16 I, v. 907: « Más pareces monstruo. »

17 Cristóbal DE VIRUÉS, *La gran Semíramis. Elisa Dido*. Edición de Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2003, [Primera publicación en *Obras trágicas y líricas del Capitán Virués*, impresa en Madrid, el año 1609 a coste de Esteban Bogia, mercader de libros].p.101: « Aujourd'hui dans son vêtement tragique vous est offerte/la vie et la mort de la grande Sémiramis,/Reine tyrannique de la grande Assyrie. »

18 On consultera à ce sujet l'ouvrage de José-Antonio Maravall, *La philosophie politique espagnole au XVII<sup>e</sup> siècle dans ses rapports avec l'esprit de la Contre-Réforme*. Traduit et présenté par Louis Cazes et Pierre Mesnard. Edition enrichie d'une série de « devises » représentant les principaux aspects de cette philosophie politique, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1955. JoséAntonio Maravall aborde la question de la tempérance en se référant au Jésuite Pedro de Ribadeneyra pour qui la tempérance se définit comme « l'appétit concupiscible » et « les excès de la gourmandise et de la luxure. », p. 214.

La nécessité de cette vertu chez le Prince se justifie d'après l'analyse suivante, formulée par José-Antonio Maravall : « L'ordre et la modération dans la vie intérieure de la société dépendent dans une large mesure de la tempérance et de la chasteté des citoyens sur lesquelles ces mêmes vertus, quand elles se trouvent chez le Prince, exercent l'influence que nous savons. », *ibid.*

19 Robert A. LAUER, *Tyrannicide and drama. Part I : the tradition of tyrannicide from Polybius to Suarez. Part II: the tyrannicide drama in Spain from 1579 to 1698*, Stuggart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, 1987, p. 91 : « In this period, tyranny appears to be the exercise of a vice taken to its utmost degree, with disastrous consequences for kingdoms, cities and persons. A tyrant is a defective human being who is ruled by inordinate passions that transform himself into a beast regardless of his claim to power. Tyrannicide is the mean to remedy an offensive situation but only if the person exercising such a venture has impeccable intentions. »

20 II, v. 1849-1852: « [...] yo soy reina, / yo tengo esposo y no es justo / que mis pasiones no venza. / Yo lo quise. »

21 I, v. 658-661: « Yo vi a Juana, y yo vi en ella/una deidad, a quien debe / más vitorias el amor, / que a sus flechas. »

22 II, v. 1327-1331: « En los oídos,/no hay pasión, como en los ojos, / jueces tan antojadizos, / que viendo las diferencias/ se subornan de los vicios. »

23 Juan BLÁZQUEZ MIGUEL, *Eros y Tanatos. Brujería, hechicería y superstición en España*. Prólogo de Julio Caro Baroja, Toledo, Editorial Arcano, 1989, p. 230 : « englobaba cuantas enfermedades no tuviesen un cuadro clínico definido. »

24 Martine BIGEARD, *La folie et les fous littéraires en Espagne : 1500-1650*, Paris, Centre de Recherches hispaniques, Institut d'Etudes hispaniques, 1972, p.164.

25 « Descúbrese la cabeza de Felipa a una parte y el cuerpo a otra. »

26 III, v. 3039-3043: « ¡ Ah cielos ! ¿ Qué es lo que miro ? / ¡Qué tan presto obró el rigor/ cobarde y no compasivo! /Y es que siempre la inocencia/tiene más cerca el peligro. *Cúbrenla*. »

27 José María RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, p. 313 : « Entre los numerosos efectos especiales que los actores ejecutaban, dentro o fuera de escena, uno de los más populares era sin duda la cabeza cortada. En una “memoria” de venta de vestimentas teatrales de 1608 encontramos por ejemplo, “dos docenas de cabezas de todas suertes” (Augulló, “Cornejos”, 188). En todos estos casos se trataba con seguridad de cabezas de cartón recubiertas de cuero pintado al que se pegaba una cabellera, como las “seis cabezas” valoradas en 12 reales que se incluyen en la “memoria” del ható para representar que Baltasar Pinedo vendió a Juan Granados en 1605 (Pérez Pastor, 2.a serie, 371). »

28 *Ibid.*, p. 315 : « las cabezas degolladas o no, se mostraban manchadas de sangre. Ésta se nombra muy a menudo en las acotaciones de comedias y, en la mayoría de los casos, parece provenir de animales. »

29 *Ibid.* p. 316 : « le sang était placé dans des vessies, dissimulées sur le corps ou entre les plis des vêtements de l'acteur. Ainsi, dans *La fundadora de la Santa Concepción*, de Fernández de Mesa, nous apprenons que pour l'action scénique suivante a été employée “une petite vessie remplie de sang, reliée par un fil au doigt, telle que l'utilise doña Beatriz de Silva” : Doña Beatriz va sortir et elle s'arrête en face du vestiaire et elle prend une petite vessie remplie de sang, pourvue d'un lacet par lequel elle la fixe à un doigt [...] La Reine frappe doña Beatriz avec le poignard, cette dernière l'arrête avec la main, et serrant le poignard de cette même main, elle transperce la petite vessie, de sa main ensanglantée elle saisit le poignard pour qu'il soit couvert de sang et en cachette, elle fait tomber la vessie, le poignard ne doit pas avoir de côté tranchant (p. 87) ». [« la sangre se hallaba en vejigas, ocultas en el

cuerpo o entre los pliegues de la ropa del actor. Así, en *La fundadora de la Santa Concepción*, de Fernández de Mesa, encontramos que para la siguiente acción escénica se utilizó “una vejiguilla llena de sangre que tenga un hilo para afianzarla en un dedo, de que usa doña Beatriz de Silva”: *Va doña Beatriz a entrarse y detiéndose dentro de la puerta, el rostro al vestuario, y toma una vejiguilla llena de sangre que tenga una lazada con que la afiance en un dedo [...] Tira la Reina un golpe con el puñal a doña Beatriz y repárale con la mano, y apretando el puñal con ella revienta la vejiguilla y corre con la mano ensangrentada el puñal para que se ensangrienta y con disimulo deja caer la vejiguilla y el puñal no ha de tener filos (p. 87) ».*

José María Ruano de la Haza donne un autre exemple pour figurer le sang au théâtre, celui de l'emploi du vin, *idem* : « Dans le manuscrit d'Antonio Roca, de Lope, le sang est du vin rosé : “Dénudant son bras, il perce, avec le poignard, une vessie et le sang qui la remplit jaillit, ce sera du rosé (fol.39v). » [« En el manuscrito de Antonio Roca, de Lope, la sangre es vino tinto: « Desnudándose el brazo, pica con el puñal una vejiga y va saliendo la sangre de que ha de estar llena, que será clarete (fol.39v). »]

30 II, v. 968-977: « Tocan atabalillos y dicen dentro medio verso y medio y salen la reina medio desnuda, Felipa y Octavio y el príncipe de Salerno y damas. Dentro

Viva Andrés y Hungría viva. OTROS Viva el rey. REINA Rabiando muero./ ¡Oh infames voces! Primero/ me mate mi pena esquivada. FELIPA ¿Dónde vas? REINA No estoy en mí. DAMA Señora, ¿assi vuestra alteza? PRÍNCIPE ¿Tu alteza se sale assi/ de su cuarto, sin acuerdo ? OCTAVIO ¡Qué terrible condición! »

31 II, v. 1964-1969: « FELIPA Señora, ¿ vos ? ¿Cómo vos a estas horas? REINA Vengo muerta. FELIPA Dejando el lecho. REINA Hay gran causa. FELIPA ¿Con esa luz? REINA Estoy ciega. FELIPA Mal vestida. »

32 Evangelina RODRÍGUEZ-CUADROS, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, p. 602: « “desnuda” : se tomaba en su acepción de “muy mal vestido e indecente” en términos puramente materiales. Además, ya el *Diccionario de Autoridades* permite sugerir que el tipo de vestuario imitador de la estatuaria clásica se conocía en España, pues por « desnudo » también entiende « la disposición de los miembros del cuerpo » en una pintura o en una escultura “que se reconoce y se deja ver aun estando vestida la estatua o imagen. » [« “dénudée” s'entendait dans son acception de “très mal habillé et indécent” en termes purement matériels. De plus, le *Diccionario de Autoridades* permet de suggérer que le type de garde-robe imitant la statuaire classique était

connu en Espagne car par “dénudé” on comprend aussi “l’harmonie des membres du corps” dans une peinture ou une sculpture “qui se devine et se laisse voir même si la statue ou l’image est vêtue. »

33 Jean-Claude BOLOGNE, *Histoire de la pudeur*, Paris, Perrin, 1999. [Première édition : Olivier Urban, 1986], p. 232-233 : « C’est dans les indications de mise en scène que l’on suit le mieux les limites de la pudeur théâtrale. Adraste, “l’amour peintre”, demande ainsi au modèle qu’il convoite de se montrer plus complètement et “découvre un peu plus sa gorge”. Les ministres du sacrifice, dans *Les Amants magnifiques*, sont par contre “habillés comme s’ils étoient presque nus”. Notation doublement intéressante. D’abord parce qu’elle prouve que la pudeur alors ne se contentait pas d’un pagne ou d’un voile comme pour les statues, mais exigeait de véritables habits mimant la nudité, même partielle ! Ensuite, parce qu’il est tentant d’y voir l’ancêtre du maillot qui s’imposera sur scène au XVIII<sup>e</sup> siècle. C’est en tout cas la première mention d’un vêtement de décence censé imiter la chair nue. »

34 Germana Volpe, *El Monstruo de la Fortuna [...]*, *op. cit.*, p. 71.

## AUTEUR

---

**Delphine Sangu**

Université de Nantes

IDREF : <https://www.idref.fr/193438259>

# Petite bibliographie raisonnée

Droits d'auteur

CC BY 4.0

## TEXTE

---

- 1 Ne sont mentionnés que les ouvrages cités par les contributeurs portant sur l'autorité des reines et des princesses, et ceux plus généraux que j'ai consultés lors de la préparation de ce séminaire. P. Meunier.
- 2 FRANCE, Anne de, *Enseignements à sa fille, suivis de l'Histoire du siège de Brest*, éd. Tatiana Clavier et É. Viennot, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.
- 3 BOLOGNE, Jean-Claude, *Histoire de la pudeur*, Paris, Perrin, 1999.
- 4 BRANTOME, *Recueil des dames, poésies et tombeaux*, éd. Étienne Vaucheret, Paris, La Pléiade, 1991.
- 5 COGITORE, Isabelle, GOYET, Francis (ed.), *Devenir roi : essai sur la littérature adressée au prince*, Grenoble, Ellug, 2001.
- 6 COSANDEY, Fanny, *La Reine de France*, Paris, Gallimard, 2001.
- 7 CRAVERI, Benedetta, *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi Edizioni, 2001 [Gallimard, 2002, pour la traduction française].
- 8 DANTE, *La Monarchia*, traduction de F. LIVI, in *Œuvres complètes*, Paris, La Pochothèque, 1996
- 9 FRANKLIN, Margaret, *Boccaccio's heroines : power and virtue in Renaissance society*, Aldershot, Burlington, 2006.
- 10 FUENTE, María Jesús, *Reinas medievales en los reinos hispánicos*, Madrid, La esfera de los libros, 2003.
- 11 GARAPON, Jean, *la culture d'une princesse. Écriture et autoportrait dans l'œuvre de la Grande Mademoiselle (1627-1693)*, Paris, Champion, 2003.
- 12 GARCIA, Charles, « Le pouvoir d'une reine » in *e-spania* [en ligne], 1 juin 2006, mis en ligne le 16 août 2010, URL : <http://e-spania.revues.org/319>.

- 13 GRACIAN, Baltasar, *Le Politique don Fernando Le Catholique* in *Traitées politiques, esthétiques, éthiques*, traduction de Benito Pellegrin, Paris, Seuil, 2005.
- 14 JARDIN, Jean-Pierre, « Le rôle politique des femmes dans la dynastie Trastamare », *e-spania* [en ligne], 1 juin 2006, mis en ligne le 17 juillet 2010, URL : <http://e-spania.revues.org/322>, 02 juin 2011.
- 15 LETT, Didier, « Les épouses dans l'aristocratie anglo-normande des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles », in *Le mariage au Moyen Âge*, Actes du colloque de Montferrand 3 mai 1997, Universités de Clermont-Ferrand II et Lyon III C.H.E.C. et C.H.E.L., p. 15-27 (18).
- 16 LUNA (DE), Álvaro, *Libro de las virtuosas e claras mugeres*, Edición de Julio Vélez-Sainz, Madrid, Cátedra, 2009.
- 17 MARIANA, Juan de, *La Dignidad real y la educación del rey*, Edición y estudio preliminar de Luis Sánchez Agesta, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1981,
- 18 MARINELLA, Lucrezia, *La nobiltà e l'eccellenza delle donne, coi difetti e mancamenti degli uomini*, Venezia, Appresso Giovanni Battista Ciotti, 1601.
- 19 MÁRQUEZ DE LA PLATA, Vicenta, y VALERO DE BERNABÉ, Luis, *Reinas Medievales Españolas*, Cuenca, Alderabán, 2008.
- 20 MENCE-CASTER, Corinne, « De l'amour et du pouvoir politique féminin dans l'Histoire d'Espagne », *e-spania* [en ligne], 1 juin 2006, mis en ligne le 2 avril 2008, URL : <http://espania.revues.org/337>.
- 21 PASTOR, Reyna, « Para una historia social de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista », in *La condición de la mujer en la Edad Media*, Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984, Madrid, Universidad Complutense, 1986.
- 22 RIBADENEIRA, Pedro de, *Tratado del príncipe cristiano (Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estado, contra lo que Nicolás Maquiavelo y los Políticos deste tiempo enseñan)* in *Obras escogidas del padre Pedro de Rivadeneira*, ed. de don Vicente de La Fuente, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1868.

- 23 STEINBERG, Sylvie, *La confusion des sexes : le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001.
- 24 TOTARO, Luigi, *Ragioni d'amore : le donne nel Decamerone*, Firenze, University Press, 2005.
- 25 VERRIER, Frédérique, *Le miroir des amazones : amazones, viragos et guerrières dans la littérature italienne des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- 26 VIENNOT, Éliane, et WILSON-CHEVALIER, Kathleen, (éd.), *Royaume de fémynie. Pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes de la Renaissance à la Fronde*, Paris, Champion, 1999.
- 27 VIENNOT, Éliane, « Gouverner masqués : Anne de France, Pierre de Beaujeu et la correspondance dite "de Charles VIII" », in *L'Épistolaire au xvi<sup>e</sup> siècle*, Cahiers du Centre V.-L. Saulnier n° 18, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2001 (en ligne).
- 28 VIENNOT, Éliane, « Veuves de mère en fille au XVI<sup>e</sup> siècle : le cas du clan Guise », in N. PELLEGRIN & C. WINN (dir.), *Veufs, Veuves et veuvage dans la France d'Ancien-Régime*, Paris, H. Champion, 2003.
- 29 VIENNOT, Éliane, *La France, les femmes et le pouvoir*, t. I, *L'invention de la loi salique*, Paris, Perrin, 2006 ; t. II, *Les résistances de la société (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Perrin, 2008.
- 30 VIENNOT, Éliane, « Comment contrecarrer la loi salique ? Trois commanditaires de livres d'histoire au xvi<sup>e</sup> siècle : Anne de France, Louise de Savoie et Catherine de Médicis », in J.Cl. ARNOULD & S. STEINBERG (dir.), *Les Femmes et l'écriture de l'histoire, 1400-1800*, Mont-Saint-Aignan, PU de Rouen et du Havre, 2008.
- 31 WANEGFFELEN, Thierry, *Le pouvoir contesté. Souveraines d'Europe à la Renaissance*, Paris, Payot, 2001.
- 32 WILSON-CHEVALIER, Kathleen, (dir.), *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Étienne, Publications de l'Université, 2007.